Г. М. Фридлендер

ПУШКИН

ДОСТОЕВСКИЙ

«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Г. М. Фридлендер

ПУШКИН

ДОСТОЕВСКИЙ

«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»



Санкт-Петербург
„Наука"
1995

ББК 833(0)5
Ф 80

Ф $\frac{4603010000-555}{042(02)-95}$ Без объявления

ISBN 5-02-028244-8

От автора

В состав книги вошли статьи о Пушкине, о творческом процессе Достоевского, а также о различном осмыслении его творчества позднейшей философской и художественной мыслью России и Запада. Завершает книгу ряд очерков о русских писателях конца XIX и XX века, которым суждено было стать свидетелями, историками и мучениками своей эпохи — времени предельного обострения всех вопросов общественной и духовной жизни России и человечества. К сказанному следует добавить, что в большинстве исследований и статей, вошедших в настоящий том, широко использован метод сопоставления жизни, умонастроений и литературы разных эпох, а также склада личности деятелей литературы одной и той же эпохи с целью оттенить своеобразие каждого изучаемого явления, неповторимые особенности его эстетического, духовного, культурно-исторического содержания. Насколько плодотворным оказался этот метод для раскрытия эстетического и нравственного потенциала рассматриваемых в книге литературных явлений пусть судит читатель.

Посвящается Нине Николаевне Петруниной —
жене, помощнику, другу

ПУШКИН И ЕГО ЗАВЕТЫ БУДУЩИМ ПОКОЛЕНИЯМ

1

Пушкин занимает совершенно особое место в истории мировой культуры. Мы привыкли называть Пушкина создателем новой русской литературы. Так смотрели на него уже русские писатели и критики XIX века — Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Белинский, Некрасов, Достоевский, а в XX веке — Блок, Ходасевич, Мандельштам, Ахматова. И однако основной пафос творчества Пушкина существенно отличается от пафоса его преемников. И то же самое можно сказать, сопоставляя Пушкина с его западными предшественниками и современниками. Пушкина по мироощущению нередко характеризовали как человека, близкого людям эпохи Возрождения. Но Пушкин не был ни универсальным гением, совмещающим в себе ученого и художника, подобным Леонардо да Винчи, ни создателем гротескных, гиперболизированных образов, подобных Гаргантюа и Пантагрюэлю Рабле или Дон Кихоту Сервантеса. Часто его сравнивают с Рафаэлем и Моцартом. Но и эти сравнения все же условны: Пушкин чужд наивности и идеальности Рафаэля, равно как и той беззаботной и жизнерадостной стихии игры, свойственной музыке Моцарта, которая связывает его с эпохой Рококо в искустве конца XVIII века. И точно так же творчество Пушкина, хотя и имеет точки соприкосновения с творчеством его современников — Байрона, Вальтера Скотта, Гюго, Мандзони, Бальзака, Стендаля, Мериме, — все же во многом отлично от них типологически. Хотя Руссо,

Байрон, Жермена де Сталь, Вальтер Скотт, Сисмонди и Гизо и имели на него влияние.

Из числа современников Пушкина поэзия его, быть может, всего более родственна поэзии Гете, но не Гете — представителя «Бури и натиска» и не Гете — министра или создателя его естественнонаучных трудов, а Гете — лирика, автора «Свидания и разлуки», «Перемены», «Прометея» и других шедевров.

В статье 1831 года о стихотворениях Сент-Бева Пушкин выделил как «важнейшее свойство», «без которого нет истинной поэзии» (XI, 201),[1] «искренность вдохновения». «Ныне французский поэт, — писал Пушкин, — систематически сказал себе: «soyons religieux», «soyons politiques», а иной даже: «soyons extravagants», и холод предначертания, натяжка, отзываются во всем его творении, где никогда не видим движения минутного вольного чувства <...>» (Там же). В отличие от этого «вольное чувство» («тайная свобода», как выразился Пушкин в другом месте — II, 65) и «искренность вдохновения» — постоянные, неотъемлемые приметы поэзии Пушкина.

На протяжении всей жизни Пушкина его волновала тема поэта и поэзии. Свое понимание отношения поэзии к действительности Пушкин выразил в гениальном стихотворении «Эхо»:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
    На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
    Родишь ты вдруг.

Ты внемлешь грохоту громов
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
    И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
    И ты, поэт!

(1831; III, 276)

Сравнивая поэзию с эхом, откликающимся на все явления природы и жизни, Пушкин, в первую очередь, подчеркнул, думается, три момента. Во-первых, нет такого предмета — высокого или низкого, на которые не могла бы откликнуться поэзия. *Перед нею открыт весь мир* во всей его предметности

и его живом разнообразии, во всем богатстве его красок и звуков и в то же время во всем богатстве человеческой жизни, внешней и внутренней. Во-вторых, отклик истинной поэзии на живую жизнь должен быть верен — адекватен вызвавшему его явлению, соразмерен ему, сохранять его истинную меру. И, наконец, в отличие от других людей, поэт (и вообще человек искусства), по Пушкину, магией своего искуства не только соединен с другими людьми, но и *отделен* от них. Поэтому при всем своем могуществе поэт не может временами не ощущать в душе чувства одиночества. Отсюда призыв Пушкина к поэту идти свободно, независимо и бескорыстно по избранному пути, руководствуясь лишь художественным предназначением, если поэт тверд в его понимании и не испытывает колебаний:

Поэт! Не дорожи любовию народой,
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди туда, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд,
Всех строже оценить сумеешь ты свой труд,
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И детской резвости колеблет твой треножник.

(«Поэт», 1830; III, 223)

При этом Пушкин хорошо понимал, что поэту нелегко оставаться верным своему высокому призванию. Для того, чтобы осознать свое призвание, он должен выстрадать его, перегорев при этом душой и угадав свое предназначение поэта-пророка. Мысль эту Пушкин выразил в знаменитом стихотворении «Пророк» (1826).

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился;

Перстами, легкими, как сон,
Моих зениц коснулся он;
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы<... >

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье<...>

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Как труп, в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

(1826; напечатано — 1828; III, 30—31)[2]

Утверждая, что жечь сердца людей своим словом — высший долг поэта-пророка, Пушкин отнюдь не считал, что целью поэзии является нравственная проповедь. Подобно Канту, он считал, что поэзия и вообще искусство *автономны. На них нельзя смотреть как на средство, служащее определенным внешним, утилитарным, прагматическим целям*, как бы возвышенны не представлялись поэту эти цели. Не случайно я уже привел его отрицательный отзыв о французских поэтах-романтиках, которые «истинное вдохновение» заменили то абстрактно-религиозными, то политическими тенденциями, а порою и погоней за внешним эффектом.

«Вдохновение,— писал Пушкин,— есть раположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных.

Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии.» (Возражение на статью Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии», 1826—1827; XI, 41, 54).

И в другом месте:

«Между тем, как эсфетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы все еще остаемся

при понятиях тяжелого педанта Готшеда; Мы все еще повторяем, что *прекрасное* есть подражание изящной природе, и что главное достоинство искуства есть *польза*. Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в Тициановой Венере и Аполлоне Бельведерском?» («О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина», 1830; XI, 177).

Отрицая эстетический утилитаризм, подчинение поэтической мысли соображениям о внешней пользе, Пушкин подчеркивал, что поэт должен быть причастен всей мировой жизни, уметь узреть и сделать внятным людям «и горний ангелов полет», и «гад морских подводный ход». Он отвергал мысль Буало и других теоретиков поэзии времен классицизма, утверждавших, что поэт должен подражать одной лишь «изящной» природе (как и представление о «правдоподобии» как необходимом, важнейшем условии поэтического произведения). Пушкин подчеркивал, что уже самая поэтическая речь, облеченная в стихотворную форму, противоречит узко понятому «правдоподобию» как необходимому, главному условию поэзии. Спрашивая иронически: «какая польза в Тициановой Венере и Аполлоне Бельведерском?», он замечает, что «сущность драматического искусства», предназначенного для сцены, «исключает правдоподобие»: ни у Шекспира, ни у Кальдерона, ни у Корнеля или Расина мы не находим «строгого соблюдения костюма, красок времени и места». Так, «у Шекспира римские ликторы сохраняют обычаи лондонских алдерманов» (Там же, 177). «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от <...> искусства». «Читая поэму, роман, мы часто можем забыться и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. Однако — несмотря на различные степени условности, присущие разным поэтическим родам и жанрам, они все в той или другой степени пользуются определенными условностями для выражения истины».(Там же).

Отвергая пользу, внешнее правдоподобие как свойства истинной поэзии, Пушкин, наряду с «искренностью вдохновения», считал важнейшим свойством истинного поэта «смелость».

«Есть, — писал он, — высшая смелость. Смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслию — такова смелость Шекспира, Milton'a, Гете в „Фаусте",

Мольера в „Тартюфе"» («Есть высшая смелость...», 1827; XI, 61). «Единый план *«Ада»* есть уже плод высокого гения» (1825–1826; XI, 41).

Поэзия — по Пушкину — должна быть чужда всякого «напряженного состояния». «Необходимыми условиями прекрасного» он считал *«спокойствие*, воображение, гениальное знание природы», творческую фантазию, «силу ума, располагающую части в отношении к целому», постоянный труд. Таким образом, поэзия, по Пушкину, не бессознательна: «вдохновение» и «сила ума» играют в ней *равную* роль. Причем «тонкость редко соединяется с гением, всегда простодушным и великим характером, всегда откровенным» (1827; XI, 55–56). Точно так же «истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, но в чувстве соразмерности и сообразности». (Там же, 52).

Отвергая взгляд, согласно которому поэзия должна быть подчинена утилитарным целям и заявляя, что «цель поэзии — поэзия», Пушкин, разумеется, отнюдь не считал поэзию «бесполезной»: как мы уже знаем, он уподоблял поэта пророку, который внемлет «божественному глаголу». Поэт, согласно Пушкину, «не клонит гордой головы к ногам народного кумира». Но, принеся «священную жертву» Аполлону («Поэт», 1826), творя свободно и независимо, он совершает свое историческое дело во имя людей, служит запечатленному в его душе идеалу высшей Правды, Добра и Справедливости.

«Искренность вдохновения» в понимании Пушкина не исключает ни озорства, ни веселья, ни шутки или поэтической игры. Вместе с тем, соединенная со «спокойствием» и «свободой», она облегчает поэту возможность «постоянного труда», позволяет обдумывать план своего произведения, соблюдать соразмерность и гармонию его частей и их соответствие поэтичекому целому. Но это совсем не означает, что поэт, верный своему поэтическому призванию, не следует в своем творчестве «Божию веленью». Не принуждая себя соблюдать условную, внешнюю благопристойность, он — если только он истинный поэт, в минуты, когда его слуха коснется «божественный глагол», — служит Богу, поэзии, народу, высшим идеалам человеческой культуры. В минуты эти поэт и народ — даже при взаимном их кажущемся отчуждении — обращены друг к другу. И именно об обращенности их друг к другу Пушкин писал в своем знаменитом стихотворении:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

(«Я памятник себе воздвиг нерукотворный. ..». 1836; III, 424)

Пушкину было присуще не только ощущение поэтического ритма, но и ритма мироздания, ритма самой жизни, ее внутреннего строя. Он считал, что все явления природы, любой человеческий возраст, всякая пора жизни человека осмысленны, поэтически прекрасны в своем неповторимом своеобразии. И старость, и молодость, и весна, и лето имеют свои законы. И точно так же закономерны и равноправны в человеческой жизни и любовь, и дружба, веселье, озорство — и «высокий ум», «постоянный труд», поэзия с ее верностью «Божественному глаголу» и ее пророческим духом.

Мысль эту Пушкин выразил уже в 1817 году, в год окончания Царскосельского Лицея, в замечательном послании «К Каверину».

«...Все чередой идет определенной,
Всему пора, всему свой миг:
Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный<...>

Усердствуй Вакху и любви
И черни презирай ревнивое роптанье;
Она не ведает, что дружно можно жить
С Киферой, с портиком и с книгой, и с бокалом;
Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом.»

(«К Каверину», 1817; II, 27)

Отсюда необыкновенная широта горизонта, которую открывает перед нами пушкинская поэзия, ее открытость всем явлениям жизни природы и человека. В стихотворении Пушкина перед нами разворачивается вся русская — и не только русская — жизнь его времени. Он ощущает красоту всех времен года — и в его стихах все они проходят перед нами. И точно так же в поэзии Пушкина находят живой отзвук и Великая французская революция, и Наполеон, и Отечественная война 1812 года, и прошлое и настоящее России и ее народов; Юг и Север, Восток и Запад; любовь, дружба, веселье и тоска, встречи

и расставания, радость и страдание, жизнь и смерть, судьбы, мысли и чувства разных людей, простых и сложных, принадлежащих к разным религиям, народам, сословиям, социальным группам и состояниям. При этом «малый» человек интересует Пушкина не менее, чем «великий». Ибо он также несет в себе — по Пушкину — целый мир чувств и представлений, которые не менее интересны, чем чувства и деяния великого человека.

Подобно любому из нас, Пушкин прошел долгий путь духовного и нравственного становления — и все этапы этого пути отражены в его поэзии с поразительной красотой и художественной мощью. В лицейские годы, в «Воспоминаниях о Царском Селе» (1814) он возвращается душой к веку Екатерины II, воздвигая памятник своему предшественнику Державину. В стихотворениях «Вольность», «Деревня», «Чаадаеву», «Кинжал» и ряде других он выступает как поэт-гражданин, одинаково осуждающий и тиранию самодержавия и революционный террор, как человек выше всего чтущий власть Закона и глубоко сознающий, что крепостное право унижает не только крестьян, но и их владельцев и что их политическая и гражданская свобода взаимосвязаны: без освобождения крестьян и уничтожения крепостного права невозможна и свобода дворянства, нормальное развитие русского общества и государства. В эпоху Священного Союза и господства в России при дворе Александра I мистицизма, Пушкин пишет «Гавриилиаду» (1821), «кощунственную», озорную поэму, высмеивающую евангельский рассказ о непорочном зачатии. Позднее он отдает должное духовной высоте Евангелия и проповеди Христа: «Есть книга, которой каждое слово истолковано, объяснено, проповедано во всех концах земли, применено ко всевозможным обстоятельствам жизни и происшествиям мира, из коей нельзя повторить ни единого выражения, которого не знали бы все наизусть, которое не было бы уже *пословицею народов*»; она не заключает уже для нас ничего неизвестного; но книга сия называется Евангелие,— и такова ее вечно новая прелесть, что если мы, пресыщенные миром или удрученные унынием, случайно откроем ее, то уже не в силах противиться ее сладостному увлечению и погружаемся духом в ее божественное красноречие,— пишет Пушкин в рецензии 1836 года на русский перевод книги Сильвио Пеллико «Об обязанностях человека» («Dei Doveri degli Uomini»; XII, 99). В сложном подтексте стихотворения «Полководец» (1835) он сравнивает скорбную участь русского полководца, героя

войны 1812 года, отвергнутого и непризнанного современниками, с образом Христа. Наконец, в стихотворении 1836 года Пушкин перелагает в стихи неподражаемой красоты старинную великолепную молитву, восходящую к одному из «отцов» восточного христианства.

Пушкин отдавал дань любви и восхищения и русской сказке, и английской балладе, и песням западных славян. Его внимание равно привлекали Вольтер и Парни, Шекспир и Мольер, Расин и Кальдерон, Данте, Ариосто и Тассо, Витторио Альфиери и Уго Фосколо, Байрон и Вальтер Скотт, Вордсворт, Колридж, Мериме, Альфред де Мюссе, Мицкевич, поэзия Библии и Корана. Всякое проявление человеческой культуры дорого ему и вызывает у него ответный отклик, желание вступить в своеобразное поэтическое состязание с каждым из поэтов Европы.

Противник крепостного права и тирании, он противник также и «русского бунта, бессмысленного и беспощадного», как и революционного террора, хотя отдает справедливую дань значению Великой французской революции. Высоко ценя «дней Александровых прекрасное начало», сменившее тиранию Павла I, он не щадит позднейшее лицемерие и ханжество того же Александра I. И так же сложны и неоднозначны его оценки Петра I, декабристов, Николая I, Пугачева, политического и социально-экономического строя современной ему Англии и Соединенных Штатов. Последние он изучает не только по книге А. де Токвиля «О демократии в Америке», но и по запискам представителя северо-американских индейцев Джона Теннера.

Пушкина привлекали не только мажорные, радостные темы и мотивы. В стихотворениях «Дар напрасный, дар случайный...» (1827), «Три ключа» (1827), гениальной балладе «Бесы» (1830) и многих других произведениях получили выражение скорбные порывы его души, ощущение поэтом временами своего духовного одиночества, трагического смятения, вызванные обстановкой его «жестокого века». Недаром он провел лучшие свои годы в ссылке, находился под полицейским надзором, не раз испытал клевету гонения и издевательства, измены, отчуждение и непонимание даже наиболее близких ему друзей. Но как ни скорбен был жизненный путь поэта и какое отчаянье и сомнения ему бы порою не приходилось испытывать и преодолевать, он никогда не терял свойственной ему стойкости и силы духа, веры в здоровые, живые силы жизни, своей надежды на будущие поколения.

В отличие от его крупнейшего предшественника Державина, Пушкина не смущают мысли о смерти и о «равнодушии» природы к судьбе отдельного человека. Он может глубоко и искренне любить — и так же глубоко ненавидеть и презирать. Ему одинаково подвластны все поэтические жанры — ода и элегия, лирическая медитация и язвительная эпиграмма, темы любви и смерти, радости и грусти, раскаянья и угрызений совести. Он сознает, что одно поколение и растений, и людей должно уступить свое место другому — и он готов пожелать счастья и расцвета «младому, незнакомому» племени, идущему на смену ему и его друзьям. Ничто человеческое ему не чуждо.

Одна из ключевых тем творчества Пушкина — поэта и прозаика — тема человеческого достоинства. Она проходит через все творчество Пушкина от ранних, лицейских стихотворений до повести «Капитанская дочка» (1836), эпиграфом к которой служит народная пословица: «Береги честь смолоду». Свойственное Пушкину высокое чувство чести подтверждают самая его предсмертная дуэль и смерть. Через все творчество Пушкина проходит также противопоставление двух натур — щедрой, простодушной, открытой людям, и замкнутой, расчетливой, эгоистически-холодной. Из них поэт отдает неизменно предпочтение первой, независимо от того, идет ли речь об исторических личностях — Борисе Годунове и Самозванце, Петре I и Мазепе, Германне и Лизавете Ивановне, Швабрине и Гриневе, Сальери и Моцарте.

В «Бахчисарайском фонтане» (1821—1824) поэт показывает, как впервые изведанное полудиким татарским ханом Гиреем чувство возвышенной, одухотворенной любви перерождает его и воспитывает в нем человека. Точно так же столкновение Евгения Онегина с Татьяной, живую прелесть и простодушие которой он не сумел оценить при первой встрече с нею и которая позднее, поражая его высоким строем своей души и своим самоотвержением, способствует перерождению и возвышению Онегина, незаурядный ум и способности которого не помешали ему в прошлом стать жертвой общественного мнения и светской суеты. В поэме «Тазит» (1829—1830; опубл. — 1837) и своих путевых записках «Путешествие в Арзрум» (1829) Пушкин, возвращаясь на новом этапе развития к теме «Бахчисарайского фонтана», показывает облагораживающее и смягчающее влияние чувств христианской любви и идеи человеческого братства на дикие и воинственные нравы кавказских горцев, торжество

нравственного закона над обычаем кровной мести и наследственной вражды племен. Точно так же в «маленьких трагедиях» — в «Скупом рыцаре», «Моцарте и Сальери», «Каменном госте», «Пире во время чумы» (1830) — в «Повестях Белкина», в «Дубровском», в «Капитанской дочке», а также в его гениальных лирических стихотворениях — перлах мировой поэзии — гуманность, благородство души, любовь к жизни и людям у Пушкина торжествуют над всякой односторонней страстью (или манией) отдельной личности, над ее эгоизмом, расчетливостью и несправедливостью.

Уже в лицейские годы Пушкин, по свидетельству его писем и дневника, внимательно наблюдал над собой, изучая динамику и противоречивость душевных движений человека. И в эти же годы он пережил чувство первой любви. И позднее ему были одинаково ведомы и чувственная телесная страсть, и глубокое одухотворенное чувство, соединенное с восхищением «гением чистой Красоты» (II, 406), глубоко трепетным, самоотверженным отношением к любимой женщине, свободным от всякой примеси эгоизма и чувственного желания.

Изведав всю гамму человеческих страстей, помыслов, радостей и страданий, пройдя через ступени духовно-нравственного созревания, юношеского озорства, мятежа, мужественного, стоического приятия жизни в полноте ее радостей и скорби, Пушкин достиг в последние годы жизни полной духовной зрелости, наиболее ярким выражением которой стала его декларация, приписанная им его старшему современнику, итальянскому поэту Ипполиту Пиндемонте (1753—1829):

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова,
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Все это, видите ль, слова, слова, слова.
Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от царей, зависеть от народа —
Не все ли мне равно? Бог с ними. Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать, для власти, для ливреи

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи,
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно, в восторгах умиленья,
Вот счастье! вот права...

(1836; III, 420)

2

Мысль о неизбежности, неотвратимости изменения человека вместе с закономерным движением жизни и истории («Вращается весь мир вкруг человека — Ужель один недвижен будет он?», III, 431) пронизывает поэзию Пушкина. «Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют» (XII, 34), — пояснил поэт свою мысль. Но неизбежное изменение человека, его переход от молодости к зрелости, от «безумного» возраста надежд и страстей к возрасту «горестей», забот, страданий и мысли не был для него грустным путем разочарований и утрат (каким он представлялся русским романтикам 1810 — начала 1820-х годов). В своей гениальной «Элегии» (1830) — итоге всего своего творчества — поэт сознает, что веселье его «безумных лет» угасло, оставив после себя в наследство «смутное похмелье», которое «тяжело» давит на сердце, в то же время как «печаль минувших дней» не забылась: она продолжает жить в душе в пору жизненной зрелости, тревожа ее «сильней», чем прежде. Он знает также, что его современный путь «уныл», а впереди ждут «труд и горе» — неизбежные новые «заботы и треволненья».

Но этот «унылый» путь не вызывает у поэта мечтательных сожалений и слез о прошедшей молодости: открытыми, ясными глазами он смотрит вперед, охватывая одним взором весь свой жизненный путь — прошедшее, настоящее и будущее — и трезво принимая их такими, какими их видит, с их радостями и страданиями. Достигнув переломного момента жизни, поэт готов признать свои юные годы «безумными» по силе желаний, надежд, буйству молодых страстей, но он не раскаивается в этом «безумстве», как и не оплакивает его, не противопоставляет прошедшего веселья унылости настоящего. Да и самое настоя-

щее это не представляется ему всего лишь порой увядания, порой безрадостного отрезвления от счастливого, но преходящего обмана жизненной «весны». Недаром в стихотворении «Осень» (1830—1833) осеннее время года изображается Пушкиным — в противовес традиционному отношению к нему сентименталистов и романтиков — не как пора увядания, напоминающего о близкой смерти природы и человека, но как время здоровой жизненной бодрости, сбора урожая, и вместе с тем — размышления и творческого труда, как пора, когда не только подводятся итоги прошлому, но и готовится жатва для будущего. И точно так же в «Элегии» «унылое» настоящее, мысль о неизбежно ждущих человека в будущем «треволненьях» и о печальном закате освящены мыслью о «наслажденьях», которые даруют человеку сознание, поэтические «гармония» и «вымысел», любовь, даже самые слезы и страданье, если человек не становится их пассивной, бессловесной жертвой, но сохраняет, переживая их, свое человеческое достоинство, открытость впечатлениям жизни и искусства, красоту чувства, способность противостоять унынию и душевной расслабленности!

О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу,
Душа не вовсе охладела,
Утратя молодость свою.
Еще хранятся наслажденья
Для любопытства моего,
Для милых снов воображенья
[Для чувств] всего —

писал поэт в незаконченном отрывке, время написания которого, вероятно, близко времени создания «Элегии» (III, 447; датируется 1830—1836 годами). Здесь снова возникает формула «Элегии»: «Я жить хочу...», мысль о новых «наслажденьях», в том числе «милых снах воображенья», открытых человеку, жизнь которого сохраняет свою полноту, несмотря на «утраченную» молодость. Таково было мироощущение великого русского поэта в годы его творческой зрелости — мироощущение, в которое скорбные мотивы и темы романтической элегии вошли не в прямом, а в преобразованном, «снятом» виде включенные в новый, более высокий и сложный, трагический, но разрешающийся в последнем счете оптимистически и гармонически художественный синтез.

Элегия «Безумных лет угасшее веселье...» — медитация поэта, монолог, начальные слова которого обращены к самому себе («Мне тяжело»). Но смысл их в дальнейшем бесконечно расширяется, превращая стихотворение из поэтической исповеди в своеобразное завещание, обращенное не только к друзьям, но шире — к современникам и потомкам. От «Элегии» тянется нить к позднейшему стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836), где в центре оценка не жизни, а исторического дела поэта.

Стихотворение открывается мысленным обращением к прошлому. От него поэт переходит к кругу переживаний, связанных с настоящим. Оба эти перехода — от внутреннего монолога, исповеди перед собой, к словам, адресованным друзьям, и от прошлого к настоящему и будущему — сложным образом сливаются в «Элегии», один из них усиливает другое. Отсюда — насыщенность текста стихотворения движением, внутренней динамикой при предельной уравновешенности, гармонической стройности композиционного построения целого и отдельных частей. В то же время внутренняя жизнь человека предстает перед взором поэта под знаком противоречий, движения и изменения. Отсюда — цепь эмоциональных контрастов, проходящих через стихотворение (вчерашнее веселье, ставшее сегодня горечью; настоящее и будущее, несущие поэту уныние, труд, но и «наслажденье» — радости общения с миром красоты и искусства). Причем контрасты эти нигде резко не выделены и не подчеркнуты — движение мысли от прошлого к настоящему, от себя к аудитории, от одного поэтического образа к другому в пушкинской «Элегии» настолько естественно, что производит впечатление полнейшей безыскусственности. Один образ, как бы непроизвольно всплывающий из глубины сознания, невольно по ассоциации вызывает другой, контрастный или, наоборот, внутренне связанный с первым. Так от «смутного похмелья», которое испытывает поэт, естествен переход к старому «вину», с которым сравнивается в следующем стихе «печаль минувших дней», а от метафорического оборота «грядущего волнуемое море» прямой путь ведет к дальнейшему определению — «треволненья». Тема «горя», о котором говорится в пятом стихе, в несколько видоизмененной форме («горестей») возвращается в десятом.

Романтическая элегия нередко рисовала образ поэта в определенной, более или менее конкретной и в то же время условной, полусимволической ситуации, психологически мотивировавшей его настроение: в часы одиноких вечерних скитаний, прощания с родиной или мысленной беседы с возлюбленной, сложными отношениями с которой были вызваны его элегические жалобы и размышления. В отличие от элегии «Погасло дневное светило...» и других элегий Пушкина 1810—1820-х годов в стихотворении «Безумных лет угасшее веселье..» нет указаний на подобную частную биографичекую ситуацию — реальную или символическую, в которой поэт хотел бы предстать перед читателем. Стихотворение написано в Болдине, в октябре 1830 года, в очень сложной для поэта общественно-политической обстановке, в дни, когда он, собираясь жениться, оглядывался на свою прошлую жизнь и одновременно напряженно размышлял над тем, что ждет его впереди. Но эта реальная биографическая ситуация присутствует в стихотворении в «снятом» виде: она оставлена как бы за его порогом. С другой стороны, поэт не произносит своего монолога в условной «романтической» обстановке — на берегу озера, на корабле или обращаясь к далекой возлюбленной: смысл «Элегии» не в анализе той или иной особой, *частной* жизненной ситуации, а в осознании *общей* судьбы Пушкина и его мыслящих современников. Поэтому в ней отброшено все то, что могло бы отвлечь читателя от восприятия главного смысла стихотворения, приковать его внимание к более частному и второстепенному.

«Элегия» начинается со стиха, две неравные по протяженности, но ритмически уравновешенные части которого образуют в музыкальном отношении как бы две набегающие друг на друга поэтические волны: «Безумных лет // угасшее веселье». Обе половины этого стиха начинаются с замедляющих их течение эпитетов, которые внутренне «бесконечны», эмоционально неисчерпаемы по своему содержанию: будучи предельно лаконичным, каждый из них представляет сокращение множества определений, несет в себе ряд разнообразных значений и «обертонов». «Безумные» годы — это годы и «легкокрылого» юношеского веселья, и сменяющихся страстей, и «безумных» горячих политических надежд и ожиданий. Их «угасание» и по причине движения человека от юности к зрелости, и из-за

исторического изменения окружающего мира закономерно. Но оно и трагично для того, кто становится старше и кто, отдаваясь настоящему, не перестает хранить в своем сердце благодарную память о прошлом и его «треволненьях».

Характерно, что в дошедшем до нас автографе с поправками поэта первый стих читался вначале иначе: «Протекших лет безумное веселье» (III, 838). В метрическом отношении этот первоначальный вариант не отличается от окончательного: и здесь то же деление стиха на два полустишия, отделенные друг от друга внутристиховой паузой (цезурой), причем оба они начинаются с замедляющих течение стиха эпитетов. Но эпитет «протекших лет» внутренне более однозначен, беден по содержанию, он не порождает такого глубокого эмоционального отклика в душе читателя, не будит в нем тех широких и многообразных, в том числе трагических, ассоциаций, какие рождает менее определенный, но более сложный, эмоционально многозначный метафорический эпитет «безумных лет». И точно так же формула «угасшее веселье», насыщенная ощущением внутреннего диссонанса, несущая в себе отзвук пережитых поэтом борьбы и страданий, звучит сильнее и выразительнее, чем формула (также метафорическая, но более традиционная для языка романтической элегии 1820—1830-х годов) «безумное веселье». В этом поиске предельной многозначности, эмоциональной выразительности, поэтической весомости отдельного слова — один из общих законов поэтики пушкинского стиха 1830-х годов, стиха, о котором Гоголь превосходно сказал: «Тут все: и наслаждение, и простота, и мгновенная высокость мысли, вдруг объемлющая священным холодом вдохновения читателя... Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».[3] Подобное впечатление широкого внутреннего пространства, открывающегося в каждом слове поэта, создается тем, что не только за всем стихотворением в целом, но и за любым отдельным его «кирпичиком» читатель ощущает почти бесконечную перспективу породившего их личного переживания. Не случайно в разговоре с Гоголем Пушкин — споря с Державиным — утверждал, что «слова поэта суть уже его дела»: за словом у Пушкина стоит человек с бесконечно глубоким и сложным внутренним миром, миром, который и определяет выбор поэтом именно этого (а не другого!) слова, являющегося как бы мельчайшей его частицей. Поэтому у Пушкина последних, 1830-х го-

дов нет «нейтральных», не несущих в себе глубокого поэтического смысла слов, которые могли бы быть без особого труда опущены или заменены другими: каждое из них не только «слово», но и *«дело»* поэта, сгусток эмоциональной и интеллектуальной энергии, рожденной необыкновенно интенсивно и богато прожитой жизнью и несущей на себе отпечаток полноты духовной жизни, нравственной высоты личности поэта. Именно так обстоит дело и в «Элегии».

Два трагических разряда, придающие внутреннюю напряженность первому стиху «Элегии», до некоторой степени эмоционально уравновешены медленным течением этого стиха, ощущением той внутренней гармонии, которую создает ритмически однообразное построение обоих его полустиший и их музыкальное, эвфоническое звучание (создаваемое красотой движения звуков внутри каждого стиха). Читатель слышит два глухих отдаленных раската, предвещающих приближение грозы, но она еще не разразилась. В следующем, втором стихе: «Мне тяжело, как смутное похмелье» — драматизм и трагическое напряжение первого стиха усиливаются. Начало его («Мне тяжело») проникнуто глубокой, сдавленной болью: после медленного гармонического течения первого стиха оно звучит как глубокий, скорбный вздох, а подчеркнутая его «неблагозвучность» (сочетание согласных *мн — т — ж — л*) создает почти физическое ощущение переживаемого поэтом страдания.

Примечательны другие поправки Пушкина, запечатленные в дошедшем до нас автографе: более определенный, на первый взгляд, но и более однозначный в смысловом отношении эпитет «тяжкое» похмелье (к тому же буквально повторявший данное в начале стиха определение «Мне тяжело», а потому придававший мысли поэта своего рода внутреннюю «одномерность») поэт заменяет сперва на «томное», затем на «смутное похмелье», добиваясь той же, охарактеризованной выше внутренней многозначности найденного определения, сложности и широты вызываемых им ассоциаций; слова «Мой день уныл» в начале 5-го стиха заменяются несравненно более емкой формулой — «Мой путь уныл», а традиционно элегическое «мыслить и мечтать» — смелым и неожиданным «мыслить и страдать». Прямая, утвердительная форма в последнем двустишии: «И ты, любовь, на мой закат печальный / Проглянешь вновь улыбкою прощальной», уступает место — после ряда промежуточных вариантов — менее определенной, но в то же время обладающей

большим внутренним эмоциональным «подтекстом»: «И может быть — на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной» (III, 838). В результате подобных немногочисленных, но предельно выразительных исправлений «Элегия» приобретает ту редкую гармонию содержания и формы, которую мы в ней ощущаем.

Эмоциональная сила стихотворения неотделима от характера проходящей через него цепи метафор и поэтических уподоблений. Исследователями неоднократно отмечалось, что в отличие от романтической лирики, где метафора часто рассчитана на то, чтобы специально остановить на себе внимание читателя, поразить его своей яркостью и неожиданностью, Пушкин в произведениях уже 20-х (а еще более 30-х) годов наиболее охотно прибегает к метафорам «обычного» типа, восходящим к постоянному, каждодневному употреблению. Сила подобных метафор состоит не во внешнем блеске и яркой, неожиданной образности, а в естественности и непроизвольности, придающих речи поэта общечеловечность, искренность и максимальную убедительность. Именно таковы многочисленные метафоры и сравнения, которыми насыщена «Элегия»,— «безумных лет угасшее веселье», сравнение горечи, оставленной прошлым в душе поэта, со «смутным похмельем», а его печали с «вином минувших дней» или образ «волнуемого моря» грядущего. Здесь (и в других случаях) Пушкин пользуется такими сравнениями и метафорами, которые покоятся на общих, устойчивых ассоциациях, а потому не поражают и не ослепляют читателя своей необычностью и прихотливостью, не требуют от него для понимания особой, дополнительной работы мысли и воображения, но легко входят в наше сознание, будят в душе встречный эмоциональный поток.

Поэт раскрывает читателю свое личное душевное состояние и вместе с тем побуждает читателя ставить себя на его место, воспринимать рассказ поэта о себе, о *своем* прошлом, настоящем и будущем как рассказ также и о *его*, читателя, жизненном пути, его чувствах и переживаниях. Апелляция к духовному опыту читателя (или слушателя), к способности отзываться на слова поэта, наполняя их изнутри содержанием собственной душевной жизни,— общая черта лирической поэзии. В «Элегии» и вообще творчестве Пушкина 1830-х годов она проявляется с особенной силой.

Говоря о самых глубоких, больших и сложных вопросах человеческого бытия — о прошлом, настоящем и будущем, о жизни и смерти, о мысли, любви и поэзии и об их месте в жизни человека,— поэт одновременно обращается к самому простому, обычному и каждодневному. Тем самым поднятые в стихотворении общие вопросы человеческого бытия теряют для читателя свою отвлеченность. Между большим и малым — горечью от сознания угасших надежд и обычным похмельем, печалью и перебродившим вином, смертью и вечерним закатом, любовью и улыбкой уходящего дня — поэтом устанавливаются те же близость и соответствие, какие реально существуют между большим и малым, между общим круговоротом человеческого бытия и каждодневными, частными, преходящими явлениями в жизни человека.

«Элегия» написана пятистопным ямбом, размером, которым (так же, как и шестистопным) Пушкин особенно охотно пользовался в 30-х годах. В отличие от более быстрого, динамического по своему характеру четырехстопного ямба, которым написано большинство пушкинских поэм и «Евгений Онегин», пятистопный и шестистопный ямб — размеры, обладающие как бы «замедленным» течением. Поэтому они наиболее отвечали требованиям пушкинской «поэзии мысли». В «Элегии», как и в большинстве других случаев, где Пушкин в своей медитативной лирике прибегает к пятистопному ямбу (например, в стихотворении «19 октября 1825 года» или в позднейшей «Осени»), впечатление раздумья и соответствующего ему медлительного течения стиха создается не только большей протяженностью последнего по сравнению со стихом четырехстопного ямба, но и обилием эпитетов, а также тем, что Пушкин везде строго соблюдает в строке словораздел (цезуру) после второй стопы (т. е. четвертого слога). В результате каждый стих распадается на два ритмически уравновешенных отрезка. При чтении вслух их произнесение вызывает смену мелодических повышений и понижений голоса.

В то же время один из секретов эстетического воздействия пушкинского пятистопного ямба (в частности, в «Элегии») — в сложном единстве «правильного», гармонически стройного и разноообразного, текучего, меняющегося ритмического рисунка. Уже сам по себе отдельный стих пятистопного ямба с цезурой асимметричен: цезура делит его на неравные отрезки в 2 и 3 стопы (т. е. в 4 и 6—7 слогов). Таким образом, он состоит (как

уже отмечалось выше в связи с анализом начального стиха «Элегии») из двух ритмически уравновешенных, хотя и *фактически неравных по протяженности* частей. Но, кроме того, в «Элегии» со стихами, где мы встречаем два сильных ритмических ударения, подчиняющих себе остальные, более слабые («Безумных лет» // угасшее веселье), чередуются стихи с тремя ударениями («Мой путь уныл. // Сулит мне труд и горе»), а со стихами, состоящими из 5—8 коротких слов («Мне тяжело, // как смутное похмелье»; ср. также предыдущий пример), — строки, состоящие из 4 и даже 3 слов, среди которых отсутствуют слова и частицы служебного характера, а потому каждое отдельное слово приобретает особую весомость («Грядущего волнуемое море»). Одни строки стихотворения образуют в синтаксическом отношении единое целое, другие распадаются на два различных (хотя и связанных по смыслу) фразовых отрезка (ср. приведенное выше: «Мой путь уныл...»). Наконец, все стихотворение в целом образует не две метрически сходных строфы, а два неравных отрезка в 6 и 8 стихов. Между ними — резкий смысловой и интонационный сдвиг: после медлительного течения первых строк с общей интонацией скорбного раздумья — энергичное отрицание, соединенное с обращением: «Но не хочу, о други, умирать». По своему смыслу обе части стихотворения вполне естественно, логически переходят одна в другую. Но в то же время по содержанию они *антитетичны*; жизнь поэта предстает в них в различных, дополняющих друг друга аспектах, и только учет и сопоставление обоих этих аспектов позволяет поэту подвести художественный баланс, выразить свое общее, итоговое к ней отношение. Внутренней антитетичности обеих частей стихотворения отвечает различие их ритмического рисунка. Замедленное движение первой части, где поэт анализирует свое душевное состояние и при этом как бы постепенно, с трудом находит слова, нужные для передачи остро ощущаемого им драматизма своей личной и писательской судьбы, во второй части сменяется иной интонацией — более энергичной, проникнутой общим утверждающим началом.

Интересна и другая особенность поэтического строя «Элегии». Почти каждое из двустиший, из которых состоят обе ее части, с внешней точки зрения логически и синтаксически завершено, могло бы вне контекста стихотворения жить самостоятельной жизнью, как отдельное целое. Но при своей логической законченности каждое из двустиший «Элегии» проникнуто эмо-

циональным и соответственно интонационным движением, которое не находит в нем завершения. Сжатость отдельных фразовых отрезков контрастирует с их эмоциональной насыщенностью, с силой и глубиной отраженного в них переживания. Эмоциональный напор, проникающий их, каждый раз вызывает необходимое в дальнейшем развертывание мысли. И лишь в последнем, завершающем стихотворение двустишии внутренне беспокойная, тревожная и патетическая интонация сменяется спокойным и светлым, примиряющим поэтическим аккордом.

Романтическое мировоззрение и романтическая элегия (как один из центральных жанров поэзии романтизма) отражают обычно борьбу спорящих, влекущих в противоположные стороны чувств в душе лирического героя. В «Элегии» же Пушкина противоречивые силы в душе поэта приведены *к внутреннему единству, к сложной гармонии.* Поэт с болью вспоминает о прошлом, но не требует, чтобы оно вернулось, и самая мысль о невозвратимости былого не вызывает у него горечи или возмущения. Он сознает «унылость» настоящего и в то же время принимает и тот «труд» и те «наслажденья», которые оно ему несет. Человеческая мысль, разум в его понимании не противостоят жизни: они относятся к числу ее самых высоких и благородных проявлений, несут человеку не только скорбь, но и наслаждение. Начала, которые в романтическом мировоззрении были разорванными, враждебно противостояли одно другому, в «Элегии» Пушкина уравновешены, стали элементами сложного душевного единства мыслящей личности.

При всей обобщенности и сжатости формул, с помощью которых поэт рисует свое прошлое и настоящее, в «Элегии» запечатлен живой образ великого поэта, каким мы привыкли себе представлять его на вершине его творческой зрелости. Это не пассивная, мечтательная, но активная, действенная натура, уже смолоду широко открытая окружающему миру — его «наслажденьям», «заботам» и «треволненьям». Ее богатые внутренние силы не раз заставляли ее переходить «разумную» меру — об этом свидетельствуют горькие воспоминания о прошлых «безумных» годах. Вместе с тем пережитые испытания и горести не заставили ее согнуться под своей тяжестью: поэт не закрывает на них глаза, так же, как стойко и мужественно глядит навстречу ожидающим его новым испытаниям. Принимая их как неизбежную дань исторической жизни своей эпохи, он готов достойно принять и самое страданье, освещенное для него высокой ра-

достью мысли. Сознание тяжести своего жизненного пути и жизненного пути других окружающих людей не побуждает его эгоистически замкнуться в себе, не вызывает у него «охлаждения» или равнодушия к человеческим радостям и страданиям.

3

Эпоха новой русской культуры начинается с Петра I. Но проводя свои государственные реформы, Петр I был озабочен в первую очередь созданием новой — европейской — модели русского флота, армии и государства. И все области культуры он рассматривал с прагматической точки зрения, стремясь подчинить их одной основной задаче — строительству и укреплению сильного, прочного государства, армии, флота. Эта задача лишь частично удалась Петру. Но все же именно она определила собой сущность и направление его преобразований. Русское дворянство (так же, как русский народ) должно было по воле Петра превратиться в армию строителей и охранителей государственной мощности, целостности и внешней импозантности России — созданной им новой «Российской Европии».

Но вслед за взлетом поэтического гения Ломоносова, в годы правления Екатрины II в истории русской культуры совершается перелом; создается независимая дворянская мысль, насыщенная остроумием, жизнерадостностью и вольномыслием.Лучшие умы русского дворянства увлекаются философией французских просветителей XVIII века. Наука и литература все более и более сближается с жизнью. Вершина русской литературы этой поры — насыщенная анакреонтическими мотивами, жизнерадостная, призывающая наслаждаться жизнью во всем богатстве ее чувственных проявлений и вместе с тем высоко ставящая честь и достоинство дворянства, зовущая его к честному и ответственному исполнению своего долга перед государством поэзия Державина, в которой мысль о прелести и красоте мира сменяется чувством омрачающего ее сознания кратковременности человеческой жизни и всех ее утех, комедии Фонвизина, «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) и другие сочинения Радищева исполненные горячим сочувствием порабощенному крестьянству и всем видам угнетения человека человеком. На смену первым русским просветителям-рационалистам приходят люди с душой и сердцем — Карамзин, Жуковский, Батюшков и поэты их круга.

Становление Пушкина происходило в период подведения в России итогов Французской революции XVIII века, войны 1812 года и последовавших за нею острых споров дворянской интеллигенции о дальнейших путях России и Европы. Поступив в 1811 году в Царскосельский лицей, Пушкин очень скоро выдвигается здесь в число первых лицейских поэтов, а затем становится их бесспорным лидером. Причем уже в лицейские годы определяется его поразительный поэтический талант. Его старшие современники — Жуковский и Батюшков — уже вскоре признают превосходство его поэтического гения.

С первых лет жизни Пушкин очень много читает. С огромной быстротой он знакомится с поэзией современной ему Европы, жадно впитывает в себя новые явления общественной мысли, культурной и исторической жизни России и Запада, постоянно следя за развитием русской и европейской прозы, поэзии и журналистики. И в то же время уже в ранние лицейские годы определяется исключительная уникальность его дарования.

Лицейские стихотворения Пушкина исполнены свежего, радостного чувства любви к жизни, восторга и преклонения перед ней. Молодой поэт с необыкновенной силой ощущает прелесть и поэзию жизни во всех ее проявлениях. В то же время его привлекают не только чувственная сторона жизни, ее яркие краски и запахи, как Держаина. Пушкин необыкновенно ясно сознает иерархию жизненных ценностей и оценивает каждое переживание, каждое явление и предмет соответственно его внутренней мере, его истинному месту в человеческой жизни (или в жизни природы). Его чувства полны необыкновенного внутреннего изящества и благородства. Натура его широко открыта окружающей жизни — и в то же время для каждого предмета и для каждого чувства он находит соответствующий ему, адекватный способ выражения. Всякая поэтическая выспренность, аффектация, декламация, жеманность, всякое проявление искусственности и неестественности слога или жажда внешнего эффекта глубоко чужды ему. Он может быть и весел, и грустен, и насмешлив, может легко и бездумно отдаваться поэтическому озорству,— и вместе с тем в его поэзии везде и всегда разлиты глубокая мысль и глубокое, сердечное чувство. Любое проявление жизни — простое и сложное, веселое и грустное, поэзия и проза жизни с одинаковым правом входят в его поэзию и занимают в ней свое место в соответствии со своей реальной, жизненной ценностью для человека.

При таком удивительном «такте действительности» неудивительно, что поэзия Пушкина неотделима от его биографии. И в самые ранние годы, и позднее поэзия Пушкина до предела насыщена поэтическими реалиями, почерпнутыми из внутренней, душевной, и внешней жизни поэта. По мере того, как мы начинаем читать стихи Пушкина в хронологическом порядке, перед нами все более широко открывается тот мир, который окружал его в лицейские и поледующие годы, проходят образы реальных людей, с которыми он общался в каждый период жизни, картины окружавшей его природы, исторические лица и события тех лет, чувства и переживания, которые сменялись в его душе, владевшие поэтом на разных отрезках его жизненного пути увлечения и пристрастия.

При этом молодой Пушкин в первые годы жизни еще не чужд зависимости от тех поэтических тем, образов и традиций и тех словесных клише, которые господствовали в поэзии его предшественников. Он отдает щедрую дань анакреонтическим мотивам, воспевает вино, любовь, поэзию, дружбу, его ранние стихотворения населяют — наряду с образами и мотивами, рожденными реальной жизнью,— условные, мифологические образы и мотивы. Его увлекают то колкий, эпиграмматический слог Вольтера, то эротическая струя поэзии Рококо, то мрачные мотивы баллад Оссиана, то элегические медитации западноевропейских и русских поэтов-романтиков. Но сквозь все эти традиционные мотивы все более отчетливо и явственно звучит единственный и неповторимый голос поэта, проступают черты его личности, личного сознания и отношения к миру самого поэта. И поэтому все эти разнородные стихии в поэзии Пушкина все более и более сливаются воедино, трансформируясь и перерождаясь в нечто единое и цельное, объединенное удивительно богатой, живой и разносторонней натурой Пушкина — поэта и человека, глубоко присущей ему внутренней просветленностью и гуманностью, его прямым и точным чувством красоты и добра, правды и справедливости, его поразительно верным музыкальным и поэтическим слухом, которые определяют собой красоту, изящество и точность композиции каждого его произведения, их поэтического слога и синтаксиса, применяемых им художественных средств — эпитетов, уподоблений, метафор, сравнений, аллитераций и ассонансов, рифм и других художественно-эмоциональных элементов стиха, свойственные Пушкину поразительные чувства гармонии и ритма, отличающие его поэзию и прозу.

4

Знакомство свое с Пушкиным мы начинаем в наши детские годы с его сказок. Их веселая насмешливость, сжатость и энергия изложения, быстрота развития действия, меткость и острота характеристик сказочных персонажей запоминаются нам на всю жизнь, определяя во многом те эстетические требования и критерии, которые навсегда становятся для нас ориентиром в нашем отношении к искусству слова — классическому и современному.

Жуковский в поэме «Двенадцать спящих дев» и ряде баллад познакомил русскую поэзию с традиционным для многих произведений фольклора, средневековых народных книг, отразившимся в «Фаусте» Марло и Гете и многочисленных произведениях европейских романтиков мотивом договора человека с дьяволом. Иной — нетрадиционный — поворот того же сюжета избирает Пушкин в «Сказке о попе и о работнике его Балде». Хитрый и жадный герой его сказки — «поп, Толоконный лоб» заключает договор не с дьяволом (или с другими адскими силами), а с работником Балдой. Бесы же в сказке Пушкина играют роль не соблазнителей и искусителей, а всего лишь недалеких, простоватых жертв проделок Балды. Балда так же легко посрамляет их, как и самого попа. В «Двенадцати спящих девах» и балладах Жуковского (так же как в «готическом» романе и романтической «трагедии рока») герой, продавший душу дьяволу, вынужден нести за это по прошествии срока действия договора страшное наказание, причем расплачиваться за его грех приходится не только самому ему, но и его потомкам. У Пушкина же наказание попа Балдою — законная расплата за скупость и сребролюбие попа, а глупые черти вынуждены признать свое поражение, будучи загнанными в тупик ловкостью, остроумием, озорными проделками Балды.

«Работник: Повар, конюх и плотник» Балда возвышен и над своим богатым и праздным хозяином, и над нечистой силой. А помощниками его в этой борьбе — наряду с его собственной силой, разумом, постоянной, неустанной готовностью к труду и преодолению препятствий — выступают «младшие братья» человека труда — зайцы, сивая кобыла, посюсторонние, земные силы и орудия.

Подлинным гимном здоровому, сильному и бодрому трудящемуся человеку звучат иронические, но в то же время и добродушные стихи пушкинской сказки, описывающие Балду и его трудовую жизнь в доме хозяина:

Живет Балда в поповом доме,
Спит себе на соломе,
Ест за четверых,
Работает за семерых;
До светла все у него пляшет,
Лошадь запряжет, полосу вспашет,
Печь затопит, все заготовит, закупит,
Яичко испечет да сам и облупит.
Попадья Балдой не нахвалится,
Поповна о Балде лишь и печалится,
Попенок зовет его тятей;
Кашу заварит, нянчится с дитятей.
Только поп один Балду не любит,
Никогда его не приголубит<...>

(III, 497–498).

Если «Сказка о попе и о работнике его Балде» — апофеоз человека-работника, проникнутый горячей верой в победу добра над злом и корыстью, гимн во славу человеческого труда, смекалки, никогда не унывающего оптимизма, то «Сказка о медведихе» — такой же горячий гимн родной русской природе, весне, лесу, его зверям и травам, его «муравушке» и «белой березе». Человек и зверь, «мужик со рогатиной», медведиха с ее «милыми детушками медвежатами» и покинутый ею вдовец — медведь выступают здесь в открытой борьбе, как равные с равным. И вместе с тем свой апофеоз весны, вольной природы, радостной, свободной игры ее жизненных сил поэт заканчивает иронической картиной иерархического устройства общества своей эпохи, характеристикой типичных представителей каждого из его сословий и классов, с которыми сопоставляется пестрое население животного мира:

В ту пору звери собиралися
Ко тому ли медведю, к боярину.
Приходили звери большие,
Прибегали тут зверишки меньшие.
Прибегал туто волк дворянин,
У него-то зубы закусливые,
У него-то глаза завистливые.
Приходил тут бобр, богатый гость,
У него-то бобра жирный хвост.
Приходила ласточка дворяночка,
Приходила белочка княгинечка,
Приходила лисица подьячиха,

Подьячиха, казначеиха,
Приходил байбак тут игумен,
Живет он байбак позадь гумен.
Прибегал тут зайка-смерд,
Зайка бедненькой, зайка серенький,
Приходил целовальник еж,
Весь-то еж он ежится,
Весь-то он щетинится.

(III, 505)

То же радостное, мажорное виденье мира в «Сказке о царе Салтане», где Пушкин (предвосхищая пафос вступления к «Медному всаднику») с особой вдохновенной экспрессией описывает быстрое превращение младенца Гвидона в царевича-богатыря и чудеса, совершенные им с помощью царевны Лебеди, — строительство на пустынном, необитаемом острове «нового златоглавого» города, создание сказочного войска из тридцати трех богатырей, овладение несметным богатством, которое приносит ему белочка, грызущая орешки, и самой красавицей Лебедью, становящейся покровительницей, невестой, а затем и женой Гвидона. Мудрость народной сказки, приписывающей герою и читателю нерушимую стойкость в беде, нравственное благородство, веру в одоление препятствий, которые воздвигают на пути героя враждебные ему силы коварства и зла, в неминуемое торжество гуманности и справедливости, пронизывает эту пушкинскую сказку. В этом отношении родственна ей по духу и бодрому, мажорному тону «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях», вторая половина которой представляет своеобразную поэтическую параллель к «Ромео и Джульетте» Шекспира (однако не с мрачной, трагической, а с иной, фантастической, радостно-просветленной развязкой).

«Сказку о царе Салтане» и «Сказку о мертвой царевне» можно назвать волшебно-героическими сказками. Силы созидания торжествуют в них над силами разрушения, Добро над Злом. Но так же как жадный поп в «Сказке о попе», есть здесь и свои сатирически изображенные отрицательные персонажи — баба Бабариха, сестры царицы в «Сказке о царе Салтане», злая и завистливая царица-мачеха в «Сказке о мертвой царевне». В «Сказке о рыбаке и рыбке» и «Сказке о золотом петушке» отрицательные персонажи, служащие для поэта объектом сатирического разоблачения, выходят на первый план. Это — недобрая, тщеславная и завистливая старуха — жена рыбака, неуме-

ренная в своих желаниях, и неблагодарный, безжалостный и столь же завистливый царь Дадон в «Сказке о золотом петушке». Как герои-протагонисты античной трагедии, они поражены hybris'ом — влекущими их к гибели слепотой и неумеренной гордыней, но гордыня эта носит не возвышенно-дерзостный, а унизительный характер, сочетаясь с физическим и нравственным бессилием, не мешающим им считать себя избранниками судьбы и претендовать на такое место в мире и такую власть, на которые они не имеют реального права. И презрение к подобным натурам — еще один важный нравственный урок, который мы — люди сегодняшнего дня — выносим, знакомясь со сказками Пушкина и проникая с годами, постепенно в наиболее глубокие, сокровенные пласты их содержния.

5

Коснувшись на примере «Балды» общей характеристики его сказок, мы невольно коснулись одной из тех кардинальных для поэзии и прозы Пушкина тем, которые определяют его особое место в истории русской и мировой культуры. Пушкин — величайший поэт-художник, поэт-виртуоз, «поэт-артист» в истории мировой поэзии — этот тезис не без основания завещал нам Белинский. Но тезис этот сегодня хочется дополнить другим, не менее важным. Пушкин — величайший певец культурно-созидательного, творческого начала, в жизни и искусстве. Никто до него в истории мировой поэзии (за исключением, может быть, Ломоносова и Гете) не понял так глубоко значение человеческого труда, созидания, преобразования жизни, роли труда и творчества как могучих поэтических стихий, созидающих новые жизненные и культурные ценности на благо человечества.

Характерно то, как в «Арапе Петра Великого» Пушкин описывает первые впечатления Ибрагима, приехавшего в Петербург: «Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу... Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий» (VIII, 10).

Здесь Пушкиным впервые намечена тема будущего «Медного всадника» (и в особенности вступления к его великой поэме). И так же, как позднее в этой своей стихотворной «петербургской

повести», Пушкин, обращаясь — впервые в своем творчестве — к образу Петра, возвеличивает в его лице мощь человека-строителя, его усилия, направленные на преобразование действительности, и самую личность ее преобразователя — человека, создающего на месте, предназначенном для этого самой природой, великий город, ставший в глазах последующих поколений символом новой эпохи в истории России.

«Ибрагим — читаем мы далее,— видал Петра в Сенате, оспориваемого Бутурлиным и Долгоруким, разбирающего важные вопросы законодательства, в адмиралтейской коллегии, утверждающего морское величие России, видел его с Феофаном, Гавр.<иилом> Бужинским и Копиевичем, в часы отдохновения рассматривающего переводы иностранных публицистов, или посещающего фабрику купца, рабочую ремесленника и кабинет ученого. Россия представлялась Ибрагиму огромной мастеровою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом. Он почитал и себя обязанным трудиться у собственного станка...» (VIII, 13).

Если своего крестника и давнего любимца — арапа Ибрагима Петр приветствует в ямской избе, в 28 верстах от Петербурга, на почтовой станции (куда русский царь выехал накануне специально, чтобы его встретить), «в зеленом кафтане, с глиняною трубою во рту» (VIII, 10), то приехавшего вслед за ним из той же Франции потомка дворянского рода Корсакова Петр, занятый мыслью о созидании русского флота, принимает в адмиралтействе во время осмотра, а может быть, и постройки корабля. «...Государь престранный человек,— рассказывает об этом Ибрагиму растерянный и сбитый с толку Корсаков,— вообрази, что я застал его в какой-то холстяной фуфайке, на мачте нового корабля, куда принужден я был карабкаться с моими депешами. Я стоял на веревочной лестнице и не имел довольно места, чтоб сделать приличный реверанс...» (VIII, 14).

Итак, величие Петра для Пушкина нераздельно связано с тем, что Петр в понимании поэта царь-творец, строитель, созидатель новой России и новой великой эпохи русской культуры. И этот созидательный подвиг Петра Пушкин прославил и в «Полтаве», и в «Медном всаднике», хотя поэт и понимал, что подвиг этот стоил стране и народу немалых мук и жертв.

Давно замечено, что Петр противостоит в «Полтаве» не только Мазепе, но и Карлу XII с его «славой бесполезной». Шведский король — король-воин, но в то же время и авантю-

рист на троне. Цель войны для него — завоевание. И вместе с тем она служит для него способом проявить свое воинское искусство. Не то Петр. Его воинские слава и мужество, как и деяния его «птенцов», — созидательный патриотический подвиг во славу новой России. Война для них — не только средство проявить свои силы и доблесть, но и тяжкий труд, с помощью которого они способствуют рождению новой главы в истории России, прорубившей «окно в Европу». И не случайно Полтавская битва в поэме Пушкина сравнивается с пахарем, а временное ослабление напряжения в ней — с послеобеденным отдыхом, во время которого крестьянин-пахарь освобождается от вызванного трудом утомления, собирая силы для нового труда. Намеченный в «Арапе Петра Великого» и «Полтаве» эскизно образ Петра — строителя, созидателя нового русского государства получает свое дальнейшее, полное развитие в прологе к «Медному всаднику», превращенном поэтом в апофеоз творческой воли человека — творца и созидателя.

6

«Прекрасное есть жизнь», — утверждал в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» Н. Г. Чернышевский.[4] Потребность человека в прекрасном может удовлетворить не праздная фантазия, не выдумка холодного ума, но лишь сама земная реальность. Какие бы эстетически прекрасные и возвышенные образы ни создавала человеческая фантазия, все они представляют собой либо более или менее близкие, либо более далекие, преображенные ею образы окружающей нас реальной земной действительности.

Но жизнь, окружающая человека, может быть неодинакова. В зависимости от того, как устроено общество, оно может либо удовлетворять человека, либо вызывать у него чувство неудовлетворенности и страдания. Отсюда следует, что удовлетворить человеческое чувство прекрасного может не всякая жизнь, но лишь та, которая способна развиваться здорово, свободно и гармонично, — жизнь, соответствующая человеческим идеалам правды, свободы, добра и красоты. Ибо между жизнью, развивающейся здорово и нормально, и неизвращенными, здоровыми и нормальными потребностями человека нет и не может быть резкого противоречия. Человек мечтает о сказочных дворцах и о небесном, загробном блаженстве там, где он лишен возмож-

ности удовлетворить свои потребности и идеалы в реальной жизни. Если же преобразовать общественную жизнь людей, перестроив ее в соответствии с потребностями и идеалами человека, исчезнет и мечта людей о загробном блаженстве. Вместо того чтобы строить райские дворцы в своем воображении, они направляют свои усилия на всемерное развитие и украшение своей земной жизни, на ее приближение к общественным потребностям и идеалам нормального, здорового человека.

Поэзия Пушкина по своему пафосу родственна формуле Чернышевского «прекрасное есть жизнь». Более того, именно под влиянием пушкинской поэзии родилась, думается, самая эта формула.

В своих статьях о Пушкине Белинский развил мысль о том, что прочная укорененность поэзии Пушкина в посюсторонней, реальной жизни, присущий великому поэту гениальный «такт действительности»[5] составляет основу его художественного пафоса. Жуковский, утверждал критик, проводя различие между Пушкиным и его учителем и определяя тем самым главную, характерную черту поэзии каждого из них, в мечте обращен не к *«здесь»*, а к *«там»*, ищет утешения от превратностей и страданий земной действительности в ином, лучшем потустороннем мире. Для Пушкина же, в отличие от Жуковского, посюсторонний, земной мир — источник не только страданий, но и всех доступных человеку постребностей, радостей и счастья.[6] Именно он порождает динамику всего живого, побуждает человека к движению, развитию, развертыванию всех свойственных ему способностей. Подверженный закону бесконечного движения и изменения, мир постоянно живет, развивается, меняется,— а вместе с ним живет и изменяется закономерно и сам человек! И в этом процессе живого движения и изменения жизни сменяются весна и лето, осень и зима, рождение и смерть, молодость и старость, здоровье и болезнь, радость и страдание, нравственная боль и исцеление от нее.

В естественное, «нормальное» чередование жизненных состояний, стихий, элементов входит для Пушкина смена напряжения и покоя, труда и отдыха, творческой работы человеческого ума и рук и здорового наслаждения. Его поэзия так же чужда аскетизма, порывов в потусторонние дали, как и бездумного, равнодушного приятия существующих, сложившихся норм бытия «жестокого», «железного» века, враждебных закону социальной справедливости, интересам и потребностям каждого живого человека, его праву на счастье.

Певец красоты земли, труда и творчества, наслаждения и радости, Пушкин был одновременно певцом свободы, доброты, справедливости, милосердия. И эти свойства его поэзии не менее дороги человеку сегодняшнего дня, чем его глубокая, органическая преданность живой жизни и ее созидательным, творческим силам.

Через всю жизнь Пушкин пронес мечту об уничтожении в России рабства, глубокое внимание и уважение к простому русскому человеку. Об этом свидетельствуют и его ранняя вольнолюбивая лирика, и строки, посвященные поэтом греческому восстанию, и такие стихотворения, как «Анчар», и вся проза Пушкина, начиная с «Повестей Белкина» и до «Капитанской дочки», и пушкинская публицистика (в том числе «Путешествие из Москвы в Петербург»), и обращенные к правительству призывы освободить и простить сосланных на каторгу декабристов, и духовное завещание будущим поколениям — его «Памятник».

И сегодня мы не можем равнодушно, без гнева и возмущения читать знаменитые строки таких стихотворений, как ода «Вольность», «Лицинию», «Деревня», «Кинжал», «Чаадаеву», и другие пушкинские строки, в которых поэт, бичуя правительственный деспотизм и произвол Александра I и других монархов, горячо защищает политическую свободу.

«Деревня» Пушкина — самое впечатляющее из всех произведений русской литературы со времен «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, рисующих картину крепостного рабства:

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:
    Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде Невежества убийственный Позор.
    Не видя слез, не внемля стона,
На пагубу людей избранное Судьбой,
Здесь *Барство* дикое, без чувства, без закона,
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца.
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
Здесь Рабство тощее влачится по браздам
    Неумолимого Владельца...

(II, 90)

Написанное для задуманного Н. И. Тургеневым как легальное издание журнала, основной задачей которого, по мысли основателя Журнального общества, должна была стать прямая, открытая борьба против крепостного «хамства» во всех его социальных и психологических проявлениях,[7] стихотворение это заканчивается призывом к Александру I выступить в качестве освободителя крестьян от крепостного рабства:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И Рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством Свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная Заря?

(II, 91)

И однако глубокий и страстный антикрепостнический пафос, которым насыщена пушкинская «Деревня», отнюдь не ослабляет заключающее стихотворение обращение к верховной власти. Недаром его предваряет восклицание поэта:

Почто в груди моей горит бесплодный жар,
И не дан мне судьбой *Витийства грозный дар?*

(II, 90; курсив мой. — *Г. Ф.*)

Эпитет «грозный» в применении к «витийственному» слову поэта связывает прямо и непосредственно «Деревню» с написанной двумя годами раньше — и также «вслед Радищеву» (III, 1035) — одой «Вольность», где муза поэта — обличителя тирании, «свободы гордая певица», характеризуется молодым Пушкиным как «гроза царей», поражающая «порок» «на тронах», вдыхающая мужество, силу и гнев в «падших рабов» (II, 45).

Искренним гневом, глубокой болью и возмущением проникнуты строки «Деревни», в которых подводится итог наблюдениям и размышлениям поэта, вызванным картинами псковского «хамства».

Здесь тягостный ярем до гроба все влекут,
Надежд и склонностей в душе питать не смея,
Здесь девы юные цветут
Для прихоти бесчувственной злодея.
Опора милая стареющих отцов,
Младые сыновья, товарищи трудов,

Из хижины родной идут собой умножить
Дворовые толпы измученных рабов...

(II, 90)

Особое место «Деревни» среди произведений русской поэзии 1810—1820-х годов, направленных против крепостного права, определяется редкой для тех лет конкретностью социально-экономических размышлений Пушкина, отразившихся уже в этом раннем его стихотворении. Поэт не ограничивается нравственным осуждением крепостного права. Он характеризует его как незаконный общественный институт, «пагубный» не только для крестьян, «труд», «собственность» и «время» которых «насильственно» присвоены помещиком, но и для самого помещичьего класса, в массе своей превратившегося, вследстие попрания «закона» и «чувства», в «Барство дикое». Более того: поэт ясно отдает себе отчет и горячо стремится убедить своих читателей в том, что крестьянин, лишенный собственности на землю и орудия своего труда,— кретьянин, который работает не на своей земле, а «влачится по браздам Неумолимого Владельца», «склонясь» не на свой, а «на чуждый» плуг, и при этом подгоняется «бичом», неизбежно осуждён на нищету — «тощее рабство» — и на бесправие — «тягостный ярем» — от рождения «до гроба».

При известной традиционности внешнего построения (противопоставления блаженной природы сельского «пустынного» «уголка», дарующего «счастье и забвенье» беглецу, оставившему столицу с ее «цирцеями», ее «пирами» и «забавами», ранящим душу и сердце картинам, рожденными крепостничеством), условной приподнятости стиля и языка, восходящим к литературе классицизма, «Деревня» поражает необычайными для русской поэзии того времени конкретностью и точностью поэтической мысли. Все это свидетельствует о том, что не только нарисованные в стихотворении черты пейзажа, окружающего псковское имение родителей поэта, но и выраженные в нем мысли и чувства были глубоко пережиты и перечувствованы Пушкиным уже в это первое посещение Михайловского.

Отечественная война 1812 года вызвала в русском обществе не только широкий подъем патриотических чувств, но и обострила потребность в создании национально-героической поэмы, основанной на русском легендарном или историческом материале, и притом поэмы, персонажи и события которой не были бы отделены от читателя традиционными — холодными и ритори-

ческими — формами классицистической эпопеи, но были бы приближены к нему, созвучны его душевной жизни, его чувствам и настроениям. Как автор «Людмилы» (1808) и «Светланы» (1813), Жуковский успешно разрешил подобную задачу в рамках жанра баллады. Как создатель «Певца во стане русских воинов» (1812), он же способствовал повороту от традиции ломоносовской и державинской одической поэзии, воспевавшей монархов и полководцев в образах превосходящих обычные человеческие размеры колоссов и полубогов, к патриотической лирике, воодушевленной индивидуальным чувством, воспевающей бесстрашие и героизм общенародного подвига русской армии и ее военачальников. Но хотя в последующие годы и Жуковский, и Батюшков, и их современники не раз обращаются мыслью к вопросу о необходимости создания русской героико-эпической поэмы, отмеченной чертами народности и обращенной к национально-историческим темам, проблема эта, ощущавшаяся всеми ими как очередная и остро современная, не была разрешена ни одним из предшественников Пушкина. Только он сумел (хотя во многом и необычно с точки зрения традиции) решить ее, создав «Руслана и Людмилу».

О «Руслане и Людмиле» существует большая научная литература. В ней детально освещен вопрос об отношении первой поэмы Пушкина и к рыцарским поэмам Ариосто и других поэтов эпохи Возрождения, и к опытам русской богатырско-сказочной поэмы и оперы конца XVIII — начала XIX века, в том числе богатырско-сказочным поэмам Радищева и Карамзина. Важнее подчеркнуть другое. Уже Жуковский в «Послании Воейкову» (1814) выдвинул в противовес тяжелой и громоздкой риторической эпопее эпохи классицизма, повествующей о деяниях официальных героев русской истории — царей и полководцев, как более эффективный и верный путь к решению задач русской национальной поэмы-эпопеи программу поэмы, построенной на материале русской волшебной сказки, свободно сочетающемся с восходящими к русским былинам элементами национально-героического повествования. Именно по этому пути, как верно указал Б. В. Томашевский,[8] шел молодой Пушкин в «Руслане и Людмиле». Холодной условности и риторичности эпопеи классицизма Пушкин противопоставил мир русских былин, волшебных сказок и лубочных повестей, сохранивший в сложном, переработанном по законам народного творчества и близком вкусам широкого народного читателя виде исторические «пред-

анья старины глубокой». Причем задача, которую поставил перед собой Пушкин, состояла не в том, чтобы создать историческую дистанцию между героями поэмы и читателем, их чувствами и переживаниями, но постараться максимально сблизить героев и читателя друг с другом. Сказочные герои поэмы — Руслан и Людмила, Финн, волшебница Наина, карла Черномор и другие — не подняты высоко над уровнем обычных человеческих судеб, чувств, переживаний, поступков, они показаны в поэме, пользуясь позднейшим выражением поэта, как бы «домашним образом», со всеми присущими им слабостями. Это позволило Пушкину, не поступаясь привычными мотивами и традиционными законами построения народной сказки и сообщая поэме условный колорит русской старины, предельно очеловечить образы ее героев, сделать их живыми не только для своего, но и для будущих поколений. Все это дало полное право поэту (вопреки мнению ряда позднейших исследователей) в прологе к своей поэме (1828) охарактеризовать ее сюжет и образную ткань как сплетение излюбленных, традиционных мотивов, почерпнутых из мира русской сказки и национального предания.

«Некто справедливо заметил, что простодушие (naïveté, bonhomie) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться: Лафонтен и Крылов — представители духа обоих народов»,— писал Пушкин в 1825 году в статье о французском переводе Лемонте басен Крылова (XI, 34). В «Руслане и Людмиле» поэт сумел и в освещении героев поэмы и их судеб, и в лирических отступлениях выразить то «веселое лукавство ума» и «насмешливость» (не мешающие глубокому интересу и участию, которые читатель сохраняет на всем протяжении поэмы к героям и их переживаниям), которые Пушкин считал одной из характерных черт исторически сложившегося, получившего отражение в народной сказке, анекдоте, пословице, прибаутке и в живой речи народа русского народного самосознания. То же «веселое лукавство ума» мы узнаем в «Руслане и Людмиле».

Поэма «Руслан и Людмила» была первым важнейшим шагом Пушкина на пути его становления как русского национального поэта. Именно поэтому она была восторженно воспринята его старшими и младшими современниками (вплоть до М. И. Глинки). И именно решительный разрыв Пушкина в «Руслане и

Людмиле» с традициями классицизма, щедрое обращение в поэме к миру народной сказки и к стихии «простонародного» языка вызвали неприятие поэмы консервативной критикой, которая обрушилась на нее с теми же упреками, которые она позднее адресовала «кучерской», по оценке любителей итальянской оперы, музыке Глинки.

Уже в лицейские годы, как свидетельствует стихотворение «Лицинию» (1815), национально-исторические и патриотические размышления Пушкина непосредственно смыкаются с гражданскими. В послелицейские годы, в обстановке того подъема передовых, вольнолюбивых настроений, которыми был ознаменован в России период второй половины 1810-х — начала 1820-х годов, подготовивший выступление декабристов, наряду с поисками национально-самобытных путей развития русской поэзии перед молодым Пушкиным, как свидетельствуют «Вольность» и «Деревня», все более остро встают непосредственно политические и социальные проблемы русской жизни. При этом в понимании поэта вопросы законности и политической свободы для России уже рано сплетаются в единый узел с идеей необходимости уничтожения крепостного права. А это закономерно подвело поэта к тому важнейшему выводу, который Пушкин сформулировал в 1822 году в своих исторических заметках о русской истории XVIII века. Вывод этот во многих отношениях предваряет лейтмотив последующих размышлений поэта о крепостном праве: «Если бы гордые замыслы Долгоруких и проч. совершились, то владельцы душ, сильные своими правами, всеми силами затруднили б или даже вовсе уничтожили способы освобождения людей крепостного состояния, ограничили б число дворян и заградили б для прочих сословий путь к достижению должностей и почестей государственных. Одно только страшное потрясение могло бы уничтожить в России закоренелое рабство; *нынче же политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян...* и твердое, мирное единодушие может скоро поставить нас наряду с просвещенными народами Европы» (XI, 14—15; курсив мой.— *Г. Ф.*).

Для следующего после создания «Руслана и Людмилы» периода в формировании Пушкина важнейшее значение имеют его южные поэмы. Уже в первой из них, обращаясь к традиционной для романтичекой поэмы 1810—1820-х годов теме контрастного поэтического изображения двух разных культурно-исторических стихий — «Востока» и «Запада», Пушкин глубоко

новаторски подходит к ее освещению. Байрон в своих восточных поэмах стремился создать устойчивый, условно-поэтический образ мусульманского Востока. Пушкин же в «Кавказском пленнике» с предельной смелостью и оригинальностью отходит от условного романтического канона в изображении «чужой», неевропейской национальной стихии. Вместо обобщенного красочного условно-поэтического мира пашей, гаремов и минаретов он рисует неповторимые, точные картины природы реального Кавказа, эпизоды повседневной — мирной и боевой — жизни черкесского селения. Сложные взаимоотношения тогдашней России и горцев приобретают в изображении Пушкина свою подлинную историческую многозначность. С нарисованными в эпилоге образами прославленных русских военачальников — от Цицианова и Котляревского до Ермолова (каждый из которых сохраняет в поэме свое особое лицо и которые по-разному оцениваются поэтом) в «Кавказском пленнике» соседствует образ сына «вольных станиц» — донского казака, а в ее герое поэтом впервые намечены черты сложного, раздвоенного и охлажденного «отступника света» (а вместе с тем и жертвы его «неприязни двуязычной»), для которого участие в войне с горцами, плен и освобождение из плена становятся этапами обретения внутренней, духовной свободы. Столь же дифференцированно обрисованы будни и праздники населения Кавказа — «племен, возросших на войне», их домашняя и боевая жизнь, их нравы, занятия и праздники. Отвечающим ударом кинжала на посягательство чужеземцев «мстительным грузинам» противопоставлена облагороженная поэтом в ее целомудренной и скромной любви, жертвующая своей жизнью ради счастья пленника героиня-черкешенка.

По пути, на который он встал в «Кавказском пленнике», Пушкин дальше пошел в других южных поэмах. Мир крымской истории, преданий и легенд, как он представлен в «Бахчисарайском фонтане», — мир, где на фоне изображенной в ее особой, неповторимой красоте природы Крыма сталкиваются три разные культурно-исторические стихии, воплощенные в татарском хане, грузинке Зареме и дочери другой цивилизации христианке-пленнице Марии. Позднее в поэме «Цыганы» в образах и речах Земфиры и Старого цыгана Пушкин сумел исторически конкретно и этнографически точно запечатлеть уклад жизни, комплекс бытовых и нравственно-этических представлений вольного цыганского племени. Характерное для всей эпохи романтизма в

Западной Европе и России внимание к «местным краскам» и «национальному колориту» углубляется у Пушкина до стремления понять каждую национальную культуру, уклад жизни, весь строй представлений, свойственных каждому народу, в присущих им историческом своеобразии, неповторимости, уникальности — и в то же время чутко оценить и художественно раскрыть меру их общечеловечности, свойстсвенный им уровень развития идеала гуманности.

Результаты своих длительных размышлений первой половины 20-х годов о народности в литературе Пушкин изложил в специальных заметках на эту тему, относящихся к 1825—1826 годам.

«Климат, образ правления, вера дают каждому народу,— писал поэт,— особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (XI, 40; ср.: XI, 38, 83, 177).

Споря с теми, кто сводил народность в первую очередь к «выбору предметов из отечественной истории» (там же), Пушкин вряд ли полемизировал в 1825—1826 годах лишь с эпопеей эпохи классицизма и русской трагедией XVIII — начала XIX века от Сумарокова до Озерова. Скорее можно предположить, что он критически отозвался в своих рассуждениях также на программную установку рылеевских «Дум» (которые он несколько раньше подверг придирчивому разбору в письмах), равно как и на ряд положений трактата «О романтической поэзии» О. М. Сомова (1823) и статей критиков-декабристов (в том числе А. А. Бестужева и В. К. Кюхельбекера). Утверждая вместе с критиками-декабристами принципы национальной самобытности и народности в литературе, Пушкин понимал их более широко, чем писатели и критики декабристской ориентации. Не отрицая значения для формирования новой русской литературы национально-исторических тем, Пушкин ориентировал ее на изображение не только национального прошлого, но и живой современности. Требование же народности языка и стиля он, углубляя его, связывал с отражением в литературе «особой физиономии народа», присущего ему «образа мыслей и чувствований» (так же как его «обычаев, поверий и привычек»).

Утверждая, что народность литературы — понятие принципиально иного, более сложного, широкого и емкого порядка, чем «выбор предметов из отечественной истории» (к которой обра-

щались уже авторы национально-государственных эпопей и трагики XVIII века), Пушкин, разумеется, ни в коей мере не отвергал значения для русской литературы тем и образов национальной истории и национального фольклора. Об этом свидетельствует его упорное возвращение к этим темам и образам в 1821—1822 годах. Еще в эпилоге «Кавказского пленника» он упоминал о своем намерении описать в одной из будущих поэм «Мстислава древний поединок» (IV, 113). В 1821—1822 годах поэт работает над поэмой и трагедией «Вадим», а в конце 1822 года набрасывает план поэмы о Мстиславе, где исторические предания соединяет со сказочными и былинными. К 1822 году относятся первые опыты разработки сказочной поэмы о Бове (к ней Пушкин вернулся позднее, в 1834 году, остановившись на первых строках).[9] На полях поэмы «Братья разбойники» (1821—1822) набросан план поэмы «Олег — в Византию — Игорь и Ольга — Поход» (III, 741).[10] С работой над «Вадимом» связан, по-видимому, один из ранних опытов обращения Пушкина к стихотворной ритмике русской народной песни («Уж как пал туман седой на синее море»),[11] предваряющий позднейшие пушкинские опыты разработки народного стиха в «Песнях о Стеньке Разине», «Сказке о Медведихе» и «Песнях западных славян». Сама поэма «Братья разбойники» должна была первоначально включать в себя, как свидетельствуют ее предварительные планы, близкую к разинской теме историю о нападении «молодцев»-разбойников и их атамана на Волге, под Астраханью на купеческий корабль. Причем для направления исканий Пушкина характерно, что, в отличие от первых планов поэмы, где в центре фабулы находилась драма ревности и страсти — судьба разбойничьего атамана и его возлюбленной, в окончательном тексте поэмы он строит ее в форме рассказа об испытаниях рядового члена шайки, которого привели в нее нужда и сиротство, «горе» и «заботы», выпадающие в самодержавно-крепостной России на долю рядового, простого человека.[12] Примечательно и то, что уже в первых строках опубликованного в «Полярной звезде» (1824) отрывка Пушкин подчеркивал разноплеменность изображаемого им разбойничьего семейства. Общая нужда и бесправие свели здесь вместе сынов разных угнетенных народов самодержавной России, объединив и спаяв их в борьбе с официальными законом и властью:

Какая смесь одежд и лиц,
Племен, наречий, состояний!..

. . . .

Меж ними зрится и беглец
С брегов воинственного Дона...

. . . .

И дикие сыны степей,
Калмык, башкирец безобразный,
И рыжий финн, и с ленью праздной
Везде кочующий цыган!

(IV, 145)

Наконец, в том же 1822 году написана «Песнь о вещем Олеге». Все эти многообразные опыты обращения к национально-исторической и народной теме способствовали критическому пересмотру общих взглядов поэта на проблему народности искусства, интенсивным раздумьям о ней, их углублению и обогащению. И вместе с тем они стимулировали постоянные упорные размышления поэта над методом воплощения в искусстве национально-иторических тем и сюжетов. Не случайны обостренный интерес Пушкина во второй половине 1810-х — первой половине 1820-х годов к «Истории государства Российского» Карамзина, оставшаяся неизменной у поэта до последних дней жизни высокая оценка исторического значения труда «последнего» русского «летописца».

7

«Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» поразили современников. Они перенесли своих первых читателей в мир, полный высокой поэзии и в то же время глубоко созвучный их чувствам и переживаниям. Так же, как несколько раньше — в творчестве Жуковского — жанр баллады и элегии, в творчестве молодого Пушкина жанр романтической поэмы обрел живой контакт с жизнью, стал ее концентрированным отражением и выражением. Этим объясняется то необычное по своей силе и почти единодушное восхище-

ние, какое испытали по отношению к южным поэмам Пушкина читатели и критики начала 1820-х годов.

В то же время уже перед авторами самых ранних критических отзывов о южных поэмах Пушкина естественно возник вопрос об истоках той новой интерпретации жанра поэмы, первым — и притом художественно совершенным — образцом которой в русской литературе явились его поэмы. Ставя этот вопрос, почти все представители критики 1820-х годов давали на него один и тот же ответ: возникновение и общеевропейский успех жанра новой романтической поэмы они связывали с именем Байрона. Отсюда — проблема «Пушкин и Байрон», возникшая в качестве одной из ключевых при историко-литературной оценке романтических поэм Пушкина еще в критике 1820-х годов, а в последующие десятилетия часто становившаяся предметом ожесточенного спора между учеными, принадлежавшими к различным научным направлениям.

Подводя итоги длительному изучению этой проблемы критикой и историко-литературной наукой, можно наметить следующие пять главных этапов в истории ее изучения:

1) 1820-е годы. Основным вопросом, привлекающим внимание критики в эти годы, является понимаемая широко проблема жанра романтической поэмы как более свободной, новой поэтической формы, пришедшей на смену старым, традиционным формам героико-патриотической эпопеи, описательно-дидактической и шутливой, сказочно-богатырской поэмы. Инициатива создания этого жанра связывается с Байроном как первым поэтом, обеспечившим ему известность и прочный успех. Поэтому возникает закономерно для данного этапа и характеристика Пушкина как «русского Байрона», т. е. поэта, создавшего в русской поэзии *аналог* байроновской романтической поэмы, типологически родственное и близкое ей историческое явление.

2) 1830—1840-е годы. Эволюция Пушкина во второй половине 1820—1830-е годы, резко отклонявшаяся от традиционных путей развития романтической поэзии в этот период, настойчиво выдвигает перед критикой вопрос об индивидуально-творческом и национальном своеобразии поэзии Пушкина в целом и уже ранних его произведениях. Это влечет за собой пересмотр представлений критики 1820-х годов о близости Пушкина и Байрона. Вместо прежнего их сближения возникает тезис о *несходстве* основного настроения поэзии Пушкина и Байрона. Как поэта, более родственного Байрону по своему внутреннему,

мятежному пафосу, читающая масса склонна теперь рассматривать в противовес Пушкину Лермонтова. Эта переоценка позиций критики 1820-х годов в трактовке проблемы «Пушкин и Байрон» получает свое завершение в 1840-х годах в статьях Белинского о Пушкине, где в качестве одного из лейтмотивов настойчиво звучит мысль: «...трудно найти двух поэтов столь противоположных по своей натуре, а следовательно, и по пафосу своей поэзии, как Байрон и Пушкин»[13].

3) Конец XIX — начало XX века. Под влиянием господства эклектизма в историко-литературной науке прежние ясные очертания проблемы «Пушкин и Байрон» затемняются. Благодаря расширению объема историко-литературной науки проблема эта приобретает ряд новых аспектов — биографический, психологический, историко-культурный и т. д. Но существующий методологический разброд приводит к беспорядочному смешению этих аспектов, причем доминирующее значение в глазах большей части литературоведов получает — в отличие от критики первой половины XIX века — не проблема соотношения поэтических систем Байрона и Пушкина как широких и целостных явлений, но установление между ними отдельных — разнородных — связей, аналогий и параллелей, которые механически объединяются под общим понятием «влияний».

4) Начало 1920-х годов. В противовес эмпиризму позитивистски ориентированной историко-литературной науки конца XIX — начала XX века возрождается идея рассмотрения творчества Байрона и Пушкина как двух целостных, несходных между собой (и в то же время имеющих определенные исторически обусловленные точки соприкосновения) художественных систем. Именно эта идея легла в основу недостаточно оцененного в свое время иссследования В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (1924). Подготовленный к этой работе еще своими ранними трудами 1910-х — начала 1920-х годов («Преодолевшие символизм», 1916; «В. Брюсов и наследие Пушкина», 1922), которые на опыте современной русской поэзии привели его к постановке общей теоретической проблемы несходства «классической» и «романтической» поэзии как двух разных типов поэтического творчества (статья «О поэзии классической и романтической», 1920), В. М. Жирмунский положил выводы этой статьи в основу сравнительной характеристики романтических поэм Байрона и Пушкина. Намеренно сконцентрировавшись лишь на анализе композиции и вообще на вопросах внутренней,

имманентной структуры поэм английского и русского поэтов (в чем сказалась известная методологическая скованность ученого идеями тогдашней формальной школы), В. М. Жирмунский тем не менее положил в основу своего анализа верную и плодотворную мысль о несходстве романтической поэзии Байрона и классической по общему своему духу поэзии Пушкина, определившем соответствующее различие в интерпретации ими жанра «лирической» (или, вернее, лирико-эпической) поэмы. Эту свою общую идею, имеющую, на наш взгляд, принципиальное значение для дальнейшего изучения жанра романтической поэмы в творчестве Пушкина в современной историко-литературной науке, В. М. Жирмунский на позднейшем этапе своей научной биографии обосновал еще более широко. Не ограничиваясь теперь уже вопросами формально-композиционной структуры пушкинских южных поэм, он обогатил и дополнил свои прежние выводы данными художественно-идеологического и культурно-исторического порядка («Пушкин и западные литераторы», 1937).

5) Современный этап. Он характеризуется значительным количеством работ, продолжающих плодотворную линию, намеченную Жирмунским, и развивающих анализ жанра романтической поэмы Пушкина в различных направлениях с учетом его художественной неповторимости и особого места в истории развития жанра романтической поэмы в русской и мировой литературе. Наряду с работами советских пушкинистов — М. П. Алексеева, Д. Д. Благого, Н. В. Измайлова, Б. С. Мейлаха, Б. В. Томашевского и историка русской поэмы А. Н. Соколова[14] — особое значение для определения путей изучения жанра романтической поэмы в творчестве Пушкина на нынешнем этапе имеет в методологическом отношении книга И. Г. Неупокоевой,[15] на которой, как и на работах В. М. Жирмунского, следует остановиться более подробно.

Работа И. Г. Неупокоевой не содержит непосредственного анализа пушкинских романтических поэм, как и анализа проблемы их взаимоотношения с ранними поэмами Байрона. И тем не менее для пересмотра старых научных традиций в освещении названных вопросов та общая перспектива истории развития жанра романтической поэмы в общеевропейском масштабе, которая намечена ею, имеет принципиальное значение. Как справедливо подчеркивает И. Г. Неупокоева, романтическая поэма — не статический, всегда равный себе, но *динамический* жанр.

Поэтому вопреки традиционному представлению большинства прежних исследователей пушкинского романтизма возможности ее развития не были исчерпаны на том первом его этапе, который был ознаменован созданием «Паломничества Чайльд-Гарольда» и восточных поэм Байрона. Великий английский поэт был первым блестящим представителем нового жанра, испытавшего ряд дальнейших исторических трансформаций и в его собственном творчестве и в других странах. Причем каждая ступень в развитии жанра романтической поэмы, там, где она приводила к серьезным и значительным художественным результатам, была связана *с видоизменением и обновлением структуры его, а нередко и с рождением новых жанрообразующих принципов.* Поэтому задача исследователя того или иного момента в истории романтической поэмы — не установление всякий раз одних и тех же общих устойчивых, константных его признаков, но в первую очередь раскрытия внутренней и внешней динамики жанра, его постоянного развития и обновления в меняющейся культурной, национальной и социально-идеологической обстановке.

Указанная постановка вопроса, вытекающая из исследования И. Г. Неупокоевой, представляется нам для изучения жанра романтической поэмы в творчестве Пушкина единственно правильной и плодотворной. Молодой Пушкин на грани 1820-х годов лучше других поэтов своего времени понял на примере Байрона те новые возможности, которые открывал жанр романтической поэмы, и творчески воспользовался им в соответствии с особым складом своей поэтической индивидуальности и историческими потребностями развития русской поэзии в этот период. Это и дало ему возможность вписать новую, оригинальную главу в историю развития жанра романтической поэмы в русской и мировой поэзии. Попыткой отчасти подытожить те наблюдения, свидетельствующие об оригинальных чертах художественной структуры пушкинской романтической поэмы (чертах, дающих основание говорить о них как о новом этапе в истории этого жанра по сравнению с восточными поэмами Байрона), которые уже были высказаны предшествующими исследователями, отчасти дополнить их новыми соображениями и является настоящая статья.

В книге «Байрон и Пушкин» В. М. Жирмунский для анализа проблемы жанра романтических поэм Пушкина выдвинул, с нашей точки зрения, принципиально верное исходное положе-

ние: ключевой для понимания своеобразия пушкинской интерпретации жанра романтической поэмы он справедливо признал мысль об идейно-стилистическом единстве пушкинского творчества, общие особенности которого определяют своеобразие уже ранних, романтических его поэм.

Южные поэмы Пушкина образуют определенный этап в эволюции поэта. И все же это этап эволюции *именно Пушкина*! Творчество великого поэта, как верно понял Жирмунский, образует сложную, развивающуюся, подвижную, но в то же время и *устойчивую* в своих основных, определяющих, наиболее глубоких и характерных чертах художественную систему. Признаки, определяющие своеобразие пушкинского творчества в целом, его системность с большей или меньшей степенью очевидности выступают в любом его произведении, к какому бы сравнительно раннему или позднейшему периоду оно ни относилось. Вот почему романтические поэмы Пушкина и Байрона исследователь справедливо признал явлениями не одного, а двух индивидуально, а отчасти и типологически различных стилей.[16] При многих близких чертах внешнего рисунка в них, как верно почувствовал В. М. Жирмунский, получили свое выражение две несходные художественные ситемы, проявились черты двух разных творческих воль и индивидуальностей.

Это принципиально верное исходное положение В. М. Жирмунскому не всегда удавалось, однако, в 1920-х годах последовательно развить при анализе пушкинских поэм. Охарактеризовав и описав точно и глубоко байроновскую художественную систему как определенное, исторически обусловленное целостное явление, В. М. Жирмунский при исследовании романтических поэм Пушкина шел иным путем: он не столько стремился дать аналогичную характеристику пушкинской поэмы как *поэтической системы*, сколько охарактеризовать основные моменты, указывающие на отклонения ее от сложившейся ранее байроновской модели. И хотя при этом В. М. Жирмунский верно и точно охарактеризовал многие признаки, отличающие центральных персонажей пушкинских южных поэм, их драматические конфликты, композицию и стиль от персонажей, конфликтов, а также композиции и стиля восточных поэм Байрона, исследователю, как мы полагаем, все же не удалось на основании указанных им признаков вскрыть имманентную логику построения пушкинс-

кой поэмы, выявить тот художественный нерв, который определяет это построение. Не решенной до конца оставалась проблема эта, по нашему мнению, и в позднейших работах Жирмунского и других ученых о южных поэмах.

Интерес молодого Пушкина, как и других представителей русского романтизма конца 1810-х — начала 1820-х годов, к Байрону, к его поэзии и к самой личности великого английского поэта был обусловлен общностью исторических путей русской и передовых западноевропейских литератур в этот период. Как в Англии, так и в России в конце XVIII — начале XIX века литературное развитие совершалось в направлении от классицизма к романтизму, а позднее от него — к созданию нового, реалистического искусства. Этот историко-литературный процесс протекал, разумеется, в Англии и России неравномерно, отличался в каждой из этих стран своим национальным своеобразием. Но вместе с тем в нем были общие черты, обусловившие повышенный интерес в России в конце 1810-х и в 1820-е годы к творчеству английских романтиков, наличие элементов типологического сходства в развитии обеих литератур на определенной исторической ступени.

Значение Байрона в истории английской и — шире — общеевропейской поэзии начала XIX века определялось несколькими моментами, достаточно полно выясненными в нашем литературоведении. Вот главные из них:

1) Байрону принадлежит видная роль в развитии передовых общественных умонастроений начала XIX века. Его поэзия и сатира были важным звеном в истории эволюции свободолюбивой европейской общественной мысли от просветительства XVIII к революционным идеям XIX века. Это сделало в 1810—1820-е годы Байрона одним из «властителей дум» как на Западе, так и в России.

2) Поэзия Байрона занимает важное место в истории эволюции европейской поэзии от классицизма к романтизму. В частности, созданный им жанр лиро-эпической поэмы, где драматическое повествование о бурной судьбе героя-мятежника вставлено в определенную — условную — широкую географическую и историческую рамку, объединяющую Восток и Запад, и перебивается авторскими лирическими отступлениями, получил общеевропейское значение, так как жанр этот открыл перед литературой новые возможности изображения человека, приблизил ее к образу ее мыслящего современника.

3) Байрон не стоял на месте. Живя в переходную эпоху, он сам эволюционировал вместе с ней. От романтической поэмы он перешел к сатире, повести, а затем — к роману в стихах, подготовивших в ореleленной мере реализм XIX века. Отмеченные этапы творческого пути Байрона отразили общие закономерности развития поэзии той эпохи и послужили для многих его младших современников, в том числе и в России, точками притяжения (или отталкивания) при решении ими своих собственных творческих задач.

Все три названных момента, определяющие историческое значение личности Байрона, его поэзии и творческого пути, сыграли существенную роль также и для самоопределения молодого Пушкина.

Одна из особенностей художественного метода великого русского поэта состояла в том, что на протяжении своей творческой эволюции он постоянно вступал в своеобразное творческое состязание с великими поэтами прошлых эпох и своего времени, смело используя проложенные ими художественные пути для открытия новых, неизвестных поэтических миров. Эта черта художественного метода Пушкина, о которой он не раз говорил сам в 1820-е и 1830-е годы в своих теоретических экскурсах,[17] проявилась уже в его южных поэмах.

Как известно, период наиболее активного творческого интереса Пушкина к Байрону и освоения им достижений английского поэта — это начало 1820-х годов. Познакомившись с некоторыми произведениями Байрона возможно еще во второй половине 1819 года по французским переводам, Пушкин в 1820 году, изучая в Гурзуфе английский язык, с помощью Н. Н. Раевского знакомится с Байроном в подлиннике. В августе 1820 года Пушкин создает элегию «Погасло дневное светило», где мотивы личной биографии и собственные настроения введены в сложную поэтико-психологическую перспективу, вобравшую в себя определенные байроновские, чайльд-гарольдовские ассоциации. В это же время Пушкин пишет первую незаконченную редакцию «Кавказского пленника». Т. Г. Цявловская предположительно датирует 1821 годом сохранившийся в бумагах Пушкина записанный им дословный французский перевод (Раевского?) начальных двенадцати с половиной строк «Гяура», которые Пушкин тут же попытался передать русскими стихами, но не закончил этого перевода и зачеркнул его начало.[18] Разрабатывая в период 1820—1824 годов на материале своих личных

впечатлений, подсказанных южной ссылкой, жанр русской романтической поэмы, Пушкин учитывает опыт более ранней байроновской романтической поэмы, творчески осваивая ряд ее поэтических достижений,— и это находит свое отражение в «Кавказском пленнике», «Братьях разбойниках», «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах».

Вместе с тем в этот период наиболее близкого творческого соприкосновения Пушкина с методом и поэтическим миром Байрона, нашедшими отражение в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» и восточных поэмах, обнаруживается ряд существенных расхождений созданных ими типов романтической поэмы.

Восточные повести Байрона представляют собой — если рассматривать их в широкой, общеевропейской перспективе — как бы второй этап развития в литературе движения «Бури и натиска» конца XVIII — начала XIX века. Из Англии своего времени с ее официальным лицемерием и ханжеством Байрон переносит действие в полосу европейского средиземноморья, которое в его эпоху было ареной постоянной напряженной борьбы между Востоком и Западом, мусульманством и христианством.Этот культурно-исторический фон был необходим Байрону в поэмах восточного цикла, так как позволял мотивировать характеры героев и сюжетное ядро его стихотворных повестей. Как и писателей «Бури и настиска» в Германии XVIII века (в том числе мололодых Гете и Шиллера), Байрона привлекают не образы людей, живущих спокойной и размеренной жизнью в рамках твердо устоявшегося общественного порядка, но образы сильных и самостоятельных индивидуальностей, которые не признают сложившихся — застойных — норм и устоев и для которых существует лишь один верховный закон — собственная их свободная воля. Обстановка, в которой протекает действие восточных поэм Байрона, соответствует этому идеалу. Здесь все еще находится в динамике, в борьбе; узы гражданского общества прочно не отвердели — и эта обстановка рождает возможность для авантюрного повествования и для появления тех сильных и мятежных характеров, которые великий английский поэт-романтик стремится противопоставить своим буржуазным современникам.

Герои восточных повестей Байрона различны по происхождению и по внешним обстоятельствам жизни. Одни из них — европейцы, как Гяур, Конрад, Альд (в «Осаде Коринфа»), Лара; другие — турки-мусульмане, как Селим (в «Абидосской

невесте»). Но независимо от этого они близки друг другу и по основным — трагическим — очертаниям своей жизненной истории, и по своему умонастроению. Это молодые люди, испытавшие в прошлом несправедливость своих соотечественников, ненавидящие и презирающие их и стремящиеся жить по иным законам, неведомым людям более простого, менее гордого и независимого душевного склада. Во всех поэмах — и это имеет принципиальное значение — Байрон знакомит нас со своими любимыми героями в момент, когда формирование их внутреннего мира завершено. Предыстория их лежит в прошлом, и о ней в каждой повести рассказывается лишь более или менее отрывочными намеками, скороговоркой. Реальное же действие поэм происходит после того, как мятежные черты героя, его духовное одиночество и внутренняя исключительность определились. В ходе сюжетного развития поэмы герой раннего Байрона окружен врагами, он ведет с ними одинокую героическую борьбу, в которой проявляет все силы своего духа. Но борьба эта неизменно заканчивается трагически: герой уходит со сцены или гибнет непримиренным, оставшимся до конца самим собой, но и не почерпнувшим для себя из жизни новых уроков для будущего.

Уже из этого — схематического — изложения канвы байроновских восточных поэм нетрудно увидеть, в чем состоят черты их сходства с южными поэмами Пушкина и в чем последние принципиально отличаются от типа байроновской поэмы.

В южных поэмах Пушкина действие, как и у Байрона, происходит в зоне исторической борьбы, культурного взаимодействия Запада и Востока. Это — Кавказ, Крым, Молдавия — районы России, по своему географическому положению и историческим судьбам в какой-то мере аналогичные европейскому средиземноморью. Сама историческая жизнь России дала Пушкину богатый материал, который мог быть с успехом использован им для создания русской романтической поэмы. Биография поэта, впечатления его южной ссылки обогатили его необходимыми реальными красками для воссоздания географической и культурно-исторической обстановки его поэм.

Но уже в первой поэме Пушкина «Кавказский пленник» отчетливо проявилась и глубочайшая оригинальность пушкинской трактовки традиционных тем и образов романтической поэмы, оригинальность, которую верно почувствовал уже Белинский, хотя в дальнейшем она зачастую не улавливалась историками литературы конца XIX — начала XX века.

Как вся романтическая поэзия той эпохи, поэзия Байрона вдохновлена ощущением глубоко трагической, неразрешимой дисгармонии мира и человека. Эта дисгармония одинаково зримо проявляется, по свидетельству автора восточных поэм, и в личной судьбе его героев и в исторической жизни человечества. Отсюда два плана восточных поэм, которые в них символически и эмоционально соотнесены друг с другом. Первый из них — план философский, та культурно-историческая перспектива, на фоне которой развивается действие восточных поэм. Перспектива эта особенно отчетливо обрисована в хронологически первой из них — «Гяуре» (1813). Историческая эпоха, в которую живут герои восточных поэм,— это, по Байрону, эпоха деспотизма, время обостренной внутрисемейной, религиозно-этической и межнациональной вражды. Унаследовав от просветителей горячий энтузиазм по отношению к античности, Байрон в духе общественной мысли XVIII века противопоставляет воспоминания о древней Греции (как царстве красоты и свободы) средневековому и буржуазному миру, которые оба рисуются им как мир фанатизма, жестокости, подавления личной и общественной свободы. Лишь природа в ее первозданной свежести и красоте противостоит в понимании поэта, так же как строгие и величественные обломки античной цивилизации, злу и дисгармонии современного мира. С природой и величественными руинами древности поэтически соотнесены в поэмах Байрона главные их герои, рассказ о судьбе которых составляет второй — условно говоря, «романтический» (или «новеллистический») план поэм,— герои столь же непокорные и чуждые мелочному духу современной цивилизации, как одиноко и гордо возвышающиеся среди ее убожества горные вершины или стройные величественные колонны античных храмов. Это люди титанического склада, далеко превосходящие по масштабу личности и страстей своих более рядовых современников, люди, душа которых в понимании поэта созвучна прошлому и будущему, но не может найти отклика в настоящем, и которые поэтому неизбежно осуждены на одиночество и невзгоды, на вражду и преследования современников. Отсюда мрачный, гибельный и разрушительный характер собственных их страстей, моральное и эстетическое оправдание которых для поэта не в их благотворности, но в самой их трагической напряженности, в огромной, сверхчеловеческой внутренней динамике и мощи.

Из вышесказанного вытекает одна из важнейших особенностей байроновской поэмы. Байрон в подзаголовке назвал «Гяура» «восточной повестью». Однако если поэмы Байрона, следуя примеру автора, и можно условно определить как стихотворные повести, то лишь с одной существенной оговоркой. Читатель, знакомый с творчеством Байрона и перечитывающий вновь «Гяура», «Корсара» или «Лару», не может не ощутить уже в этих поэмах Байрона нити, связующие их с позднейшими его философскими драмами-мистериями. Можно сказать, что в образе Гяура уже содержатся потенциально образы Манфреда или Каина. Несмотря на свою внешнюю романтическую красочность и авантюрность, история Гяура или Конрада — это не столько история *данного индивидуального героя* и даже не столько история носителя определенного умонастроения, сколько философская мистерия, «монодрама», зерно которой — исторически неизбежная трагедия личности титанического склада, трагедия, в конечном счете обусловленная неподвластными человеку, ускользающими от его понимания силами.

Титанизм байроновского героя и вызванная им философская предрешенность его трагической судьбы определяют основную особенность байроновской поэмы, о которой отчасти уже говорилось выше. Герой и окружающий его мир в поэмах Байрона полярно противостоят друг другу, между ними невозможен сколько-нибудь длительный внутренний контакт или диалог. Явления внешнего мира проходят перед взором героя, но по существу затрагивают лишь его страсти, его эмоциональную сферу, а не его интеллект. Хотя жизнь героя в поэмах Байрона внешне насыщена бурными событиями, события эти остаются для главного героя лишь «авантюрами»: наиболее глубоких пластов его внутреннего мира они не затрагивают, к изменениям и сдвигам в нем не ведут и привести не могут. Отсюда глубокое противоречие жанра байроновской поэмы: при насыщенности рассказа сам герой остается у Байрона, как уже было сказано, статичным. Живущий в беспокойном мире и сам увлеченный динамикой бурных страстей, он лишен более глубокой динамики, не воспитывается жизнью, как герой Bildungsroman'а XVIII века, не изменяется и не растет во взаимодействии с ней, но остается — в пределах действия каждой поэмы — всегда равным самому себе. Если Байрон испытывает потребность дать новую модификацию образа своего магистрального героя, обрисовать иной поворот его жизни и трагической судьбы, он создает

каждый раз новую поэму, но не делает попытки показать внутренний мир героя в процессе движения, изменения, рождения в его сознании новых неведомых ему прежде моральных ценностей: трагический мир байроновских поэм такую возможность принципиально исключает, и это не случайная, но *определяющая* черта байроновской поэмы, неотделимая от самой сути мировоззрения, стиля, поэтической системы гениального английского поэта-романтика.

Уже современники Байрона — в том числе Пушкин — отметили тесное духовное сродство образов главных героев его восточных поэм с их автором. «Он постиг, полюбил,— писал об английском поэте Пушкин,— один токмо характер — (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходок, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному» (XI, 64; ср.: XI, 51). Это лицо поэта, под разными личинами «являющееся во всех его созданиях» (XI, 64): «он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издыхающим под схимиею» (XI, 51).[19]

Соотношение образов автора и главного героя в южных поэмах Пушкина иное. И здесь, как это обычно в романтической поэме, герой созвучен автору по настроению, между ними есть большая или меньшая духовная близость. И все же ни один из героев южных поэм не является лирической проекцией авторского «я», поэтическим двойником поэта в том смысле, в каком являются им Гяур, Корсар или Лара. При близости настроений героя и автора *они несходны у Пушкина по масштабу натуры и уровню переживаний*, это всецело относится даже к наиболее близким поэту Пленнику и Алеко, которому поэт дал свое имя.

Отсюда вытекает главная принципиальная особенность структуры пушкинских поэм. В повестях Байрона есть только одна утверждаемая автором правда, носителем которой является главный герой. Остальные персонажи — даже женские — выступают как предмет его любви или ненависти, но не несут в себе своей особой, общечеловеческой правды, которая вступает в драматический конфликт с правдой героя, ограничивает или корректирует ее. Не так обстоит дело в пушкинских поэмах. Здесь несходные, даже противоположные по духу герои — Пленник и Черкешенка, Земфира и Мария, Алеко и Старый цыган — равно близки автору, а потому выступают в его изображении как носители своей моральной и исторической

правды. Один — главный — персонаж не подавляет других масштабом своей личности и своей духовной трагедии, остальные лица поэтически становятся ему равноправны. Из утверждения одной правды главного героя поэма превращается в изображение драматического столкновения и спора двух (или нескольких) правд; при этом исход столкновения выявляет особую ценность каждой из этих правд, невозможность свести их к общему знаменателю.

С этой особенностью центрального драматического конфликта пушкинских поэм связано иное осмысление в них и той магистральной исторической темы, которая на первый взгляд роднит их с повестями Байрона. У обоих поэтов, как сказано выше, «новеллистический» сюжет поэмы, столкновение индивидуальных характеров и страстей разворачиваются в полосе исторического взаимодействия разных народов и культур, Востока и Запада. Однако в трактовке Востока, его истории и культуры у Байрона значительно сильнее, чем у Пушкина, дает себя знать просветительская традиция. Восток, его культура и нравы выступают в поэмах Байрона в двух разных ликах. С одной стороны, мир Востока для Байрона, как и для Вольтера, — это мир деспотизма и жестокого угнетения личности, мир кровавых поединков, «гаремных» нравов и страстей. Но этот жестокий мир, противостоящий человеку и его свободе, имеет в изображении английского поэта и свою эстетическую сторону. Ее составляют причудливость восточных нравов, яркость и пышность природы Востока, живость, сила и непосредственность его экзотических страстей, противостоящие однообразию и скованности их в буржуазной Англии и вообще в послереволюционной Европе.

Из иных элементов, как это неоднократно отмечалось, складываются картины жизни черкесов, описание ханского Крыма или жизни цыган у Пушкина. В его поэмах перед нами не два *равных себе* условно обобщенных лика Востока, какие мы встречаем в байроновских поэмах, а разные, каждый раз новые, несходные между собою культурные миры. Кавказ с его природой и обитателями в поэме Пушкина не похож на Крым, а жизнь черкесского аула — на жизнь цыганского табора; поэт рисует среду и обстановку всякий раз особыми красками, акцентируя в отличие от Байрона не столько *сходное* и *повторяющееся*, сколько *различное*, характерное для данного, особого типа культуры.[20] И дело здесь не только в органическом для Пушкина

стремлении к этнографической точности описаний (что само по себе верно, но недостаточно), еще существеннее новая, по сравнению с Байроном, непросветительская трактовка Востока как широкой историко-географической полосы, где представлено множество разных культурных миров и цивилизаций. Каждая из них имеет свое лицо, свой особый характер, особую неповторимую красоту и поэтическую прелесть. Для Байрона в его поэмах Восток — носитель своей, но столь же «старой» (и столь же бесчеловечной) цивилизации, как Запад. Для Пушкина же — автора южных поэм — на Востоке есть и народы «старой» культуры, и народы «младенческие», и притом и те и другие несут в себе потенции дальнейшего развития. Характерное для Байрона стремление к нивелировке местных особенностей данной страны и культуры, акцентировка вместо них общего, условного восточного колорита (что обусловлено общей тягой Байрона к философско-историческим обобщениям) у Пушкина сменяется изображением черт ландшафта и культурных особенностей каждого края. Пушкин опирается при этом на поэтический опыт русской поэзии, в том числе Державина, и тонко ощущает в каждом случае их особую, своеобразную красоту.[21]

В «Гяуре» сквозь внешний покров экзотического, восточного рассказа, как уже отмечалось выше, просвечивает трагическая философская мистерия о судьбе героя, отмеченного в глазах автора своеобразной «печатью Каина». В «Кавказском пленнике» указанный — скрытый — трагически напряженный план байроновской поэмы, образующий ее философский подтекст, отсутствует. Перед нами герой, поставленный автором в исходную ситуацию, в той или иной мере близкую к исходным ситуациям «Паломничества Чайльд-Гарольда» и некоторых байроновских восточных поэм. Подобно им пушкинский Пленник — «отступник света», добровольный изгнанник, покинувший петербургское общество в поисках иных, более свободных условий существования. Но при всем элегическом «равнодушии» и «охладелости» Пленника характер его принципиально отличен от типа байроновского демонического героя-отверженца. Герои Байрона отмечены «печатью Каина»: они не только вынуждены бежать на чужбину из мира, в котором сложились и выросли, но и отделены от этого мира (и вообще от других людей) особым, сверхчеловеческим масштабом своей личности. Не то у Пушкина. Его герой не столько противостоит другим, обычным людям, как у Байрона, но скорее сближен с ними.

Перед нами не трагический лик персонажа сверхчеловеческого склада, близкого Каину, Прометею и другим символическим образам позднейших байроновских поэм, но обыкновенный в сущности «молодой человек» XIX столетия, более или менее рядовой современник поэта, по натуре скорее слабый, чем сильный (XI, 145). Если Гяур или Лара предвосхищают Каина, то в Пленнике сквозят скорее черты Ленского или Онегина. К нему уже применима отчасти формула «добрый малый, Как вы, да я, как целый свет», принципиально неприменимая ни к одному из самых ранних байроновских героев.

Но отсюда и иной художественный поворот, который неизбежно получает в «Кавказском пленнике» и последующих южных поэмах главная тема романтической поэмы — тема взаимоотношения человека и мира.

Герой Байрона полярен всему окружающему миру. Родственный первозданной природе, не знающей печати проклятия и греха, и величественным обломкам прошлого, он, как одинокая горная вершина, осужден на трагическое одиночество в настоящем. Лишь любовь героини дает ему на время забвение и счастье, но счастье это может быть,. по Байрону, лишь минутным и преходящим.

Магистральная тема пушкинских поэм иная, как иной и их герой. Извечный, непримиримый конфликт героя и мира теряет в поэмах Пушкина свой космический масштаб, приобретает в каждом случае более определенные, локальные очертания. Пленнику стал ненавистен петербургский «свет», который он покинул. Старик-разбойник страдает под тяжестью воспоминаний о годах и перенесенных испытаниях, память о них постоянно оживает в его душе. Гирей не может освободиться от воспоминания о погибшей Марии, от тех смутных, новых чувств, которые она в нем пробудила. Алеко бежит в поисках свободы к цыганам и там переживает новую трагедию. Каждый из этих персонажей испытывает свой конфликт с миром. Но за конфликтом этим не стоит, как в поэмах Байрона, единый, всеобщий конфликт между человеком, отмеченным «печатью Каина», и остальными людьми. Герой Пушкина в отличие от байроновского героя не только противостоит миру, времени, человечеству: он сам является их частью. Различные явления окружающего вызывают у него не уравнивающее их в его глазах враждебное или презрительно-ироническое отношение, основанное на сознании своей исключительности и превосходства, но разные, неоди-

наковые чувства. Поэтому между героем и миром становится возможным внутренний диалог, взаимодействие. Мир раскрывается для героя как сложное, внутренне дифференцированное целое, где явления не могут быть оценены однозначно. Они требуют от героя анализа, становятся для него объектом не только переживания, но также размышления и оценки. Благодаря этому *внешняя динамика* байроновской поэмы сменяется у Пушкина *внутренней*. Главной, магистральной темой южных поэм становится не трагическая судьба особой по масштабу страстей, титанической личности, но сложная, драматическая — и в то же время реальная — картина столкновения человека с другими людьми и миром, столкновения, в ходе которого между ними происходит взаимодействие. Оно раскрывает каждый раз не только гибельные, трагические стороны, но и определенный качественный рост человеческой личности, изменения, вызванные испытанным ею нравственным потрясением. Действие развивается, другими словами, не только по нисходящей, как у Байрона, но и по восходящей линии: вместе с нарастанием конфликта, углублением чувства его трагической сложности в конце поэмы у Пушкина возникает и чувство того, что конфликт этот в определенной мере был целителен для героя, пробудил в нем зачатки более высокой человечности, более глубокого интеллектуального отношения к миру.

Выше отмечалось, что в поэмах Байрона формирование личности главных героев отнесено в прошлое. В дальнейшем они не испытывают внутреннего, духовного перелома. Появившись на страницах поэмы сложившимися людьми, они сходят с них такими же, какими пришли. И хотя Гяур переживает смерть Лейлы, а Корсар (Конрад) — смерть Медоры, это не открывает перед ними, да и перед читателями новых перспектив, не изменяет намеченной уже вначале основной характеристики байроновского героя. Уйдя ожесточенными, гордыми и мстительными из мира людей, герои Байрона такими же умирают в борьбе с роком и враждебными обстоятельствами.

В южных поэмах Пушкина дело обстоит иначе. Здесь — в «Кавказском пленнике», «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах» и даже «Братьях разбойниках» — в центре рассказ не о человеке, твердо определившемся и неизменном, а о человеке, пережившем или переживающем новую жизненную веху и в результате этого духовно эволюционирующем, изменяющемся (или, по крайней мере, поколебленном в своих прежних, сложившихся у него первоначально представлениях о жизни).

В «Кавказском пленнике» молодой искатель свободы попадает в неволю, но здесь неожиданно перед ним разворачивается иной, неведомый доселе круг жизненных впечатлений. Новый этап его жизни не повторяет того, что Пленник оставил в Петербурге, но ведет его к познанию не изведанных прежде сторон реальной действительности. Перед ним предстает величественная панорама кавказских гор, он наблюдает каждодневную, мирную и по-своему интересную для него, увлекательную своей новизной и несходством с его прежним жизненным опытом жизнь черкесского аула. Пленник переживает любовь Черкешенки и, хотя не может ответить на ее чувство, — потрясен ее самоотвержением, преклоняется нравственно перед ее любовью и ее подвигом. И Пленник, возвращающийся в конце поэмы назад, Пленник, о котором поэт произнес слова *«Всё понял он»*, Пленник, освобожденный из плена и вот уже слышащий оклики перекликающихся на заре сторожевых казаков, — не тот (или, во всяком случае, не совсем тот) человек, какой пришел на Кавказ в начале поэмы. Перед нами русским поэтом перевернута новая страница жизни Пленника, и страница эта не прошла для героя бесследно, а открыла перед ним неведомый ему прежде, более широкий круг переживаний.

То же самое относится к «Братьям разбойникам», «Бахчисарайскому фонтану», «Цыганам».

Сюжет «Братьев разбойников» в том виде, как он отражен в опубликованном Пушкиным отрывке, вызывал у современников ассоциации с «Шильонским узником», написанным Байроном в 1816 году и переведенным в 1822 году В. А. Жуковским на русский язык. Однако при наличии в поэмах сюжетных перекличек несходство их тем более разительно.

«Шильонский узник» создан Байроном позднее, чем цикл его восточных поэм, и по сравнению с ними представляет собой опыт иного решения проблемы жанра лиро-эпической поэмы. По удачному определению И. Г. Неупокоевой, эта поэма-«монодия»[22] — поэма о трагической судьбе выдающейся исторической личности. Как и в других близких по жанру поэмах Байрона («Жалоба Тассо», «Пророчество Данте»), в центре «Шильонского узника» — поэтически преображенная судьба реального исторического лица, в данном случае — пламенного республиканца, борца за свободу Бонивара. Прославлению героического

подвига Боннивара и его братьев, величия духа, которое они выказали во время своих страданий, нравственного торжества Боннивара над гнетущими человечество силами несвободы и тирании, мрачным воплощением которых являются полусредневековый Шильонский замок и его тюрьмы-подземелья, поэма и посвящена. Ее героическим лейтмотивом является утверждение неодолимости человеческого духа в его стремлении к свободе и свету, которое не дано убить и угасить никаким тюремщикам.

В отличие от Байрона Пушкин ставит в центр своей поэмы не образ прославленной исторической личности, а фигуру безвестного разбойника, одного из *многих* представителей собравшейся за Волгой вокруг костра «шайки удалых». Это не цельная, героическая натура, рано сознательно отдавшаяся борьбе за любимую идею, натура, отлитая как бы из одного куска металла и проникнутая единой фанатической, трагической страстью, а человек из массы, который в прошлой своей жизни подвергся неоднородным испытаниям и в результате прошел сложную жизненную школу. Внешний и внутренний путь, который проделал старый разбойник, противоречия его нравственного сознания, раскрывающие в какой-то мере общие противоречия жизни и обусловленные зигзагами этого пути,— вот что прежде всего находится в поэме в центре внимания автора. Старый разбойник пережил в прошлом вместе с братом и тяжелые годы сиротства среди «чуждой семьи», и годы удалой юности, полной молодечества (но в то же время жестокой и бесчеловечной, так как ни он, ни брат в то время, подобно сотням других таких же, как они, удальцов, не задумывались о пролитой крови). И наконец,— заключение с братом в темнице, его страдания, болезнь, выздоровление, принесшее обоим новую надежду, одиночество после неожиданной смерти брата, которая одновременно и ожесточила героя, и родила в нем неясное, смутное сомнение в правоте своего страшного ремесла,— такова та сложная цепь переживаний, которая последовательно освещается в поэме. Перед нами не рассказ о сложившейся до начала действия высокой, героической натуре, как у Байрона, а *история души* — и притом души простого, не склонного и не подготовленного жизнью к сложным рассуждениям человека. Лишь опыт его типичной для многих людей той же среды и воспитания личной жизни, осмысление ее противоречий на закате дней делают судьбу героя и его исповедь общезначимыми, наполняют их широким общечеловеческим смыслом, важным

для других людей. Перед нами, как верно почувствовал В. М. Жирмунский, иной герой, а вместе с тем — и опыт принципиально иного решения проблем сюжета и жанра романтической поэмы, другой ее тип, чем у Байрона. Вместо байроновского рассказа о высокой и цельной героической личности мы читаем расказ о простом человеке, полном свободолюбия, но вместе с тем и рабе гнетущих его с детства внешних условий, придавших его энергии и жажде воли искаженную форму; прославление нравственного торжества героя над большими и малыми врагами свободы у русского поэта сменяется анализом эволюции разбойника от неосвещенного мыслью удальства, стихийного стремления к разгулу и воле через тяжелые испытания к смутным проблескам более сложной и высокой человечности. Отталкиваясь от Байрона и Жуковского, используя опыт поэмы-«монодии» (и в то же время творчески полемизируя с нею), Пушкин создает свой вариант романтической поэмы, поднимающий другие вопросы и иначе, вполне оригинально их развивающий.

История человеческой души, ее динамика, а не статика находится и в центре других пушкинских поэм. Именно это определяет глубочайшую оригинальность их жанра.

В «Бахчисарайском фонтане» Мария умерла. Но после смерти ее Гирей — уже не тот человек, каким был вначале. Соприкосновение со сложной, не вполне понятной ему внутренней жизнью другого человека открыло перед Гиреем нечто новое — то, что до этого было чуждо его жизненному опыту. И Гирей сооружает фонтан слез в память Марии — фонтан, представляющий собой символ победы любви и человеческого достоинства над дикими страстями, ожесточением и варварским отношением к женщине.

Алеко бежал к цыганам из «неволи душных городов». Но хотя под «изодранными шатрами» он не нашел успокоения, границы его жизненного опыта в результате пережитой им драмы расширились. Кроме наивности и бесхитростности Земфиры Алеко узнал высокую мудрость и человечность, звучащие в словах Старого цыгана. Герой остается в конце рассказа снова одиноким. Он отвергнут цыганами как человек другой, чуждой им культуры и душевного склада. И все же Алеко в конце поэмы — не тот человек, которого некоторое время назад Земфира привела к своему отцу. Его прежняя разочарованность поставлена под сомнение — перед Алеко возникла трудная

задача найти иное решение противоречий своей жизни, чем то, о котором он мечтал в начале поэмы, когда бежал к цыганам, чтобы приобщиться к их простому и вольному существованию, и при этом не отдавал себе отчета в трудности, а фактически в невозможности такого исхода, не понимал, что ощущавшиеся им как бремя «страсти роковые» живут не только в окружающем обществе, но и в нем самом, заложены скрыто в его собственном, «цивилизованном» сознании.

В каждой из южных поэм герой в ходе развития соприкасается с новой для себя бытовой или нравственной средой и между ними намечается сложное взаимодействие, определяющее развязку. Новые впечатления раскрывают перед главным героем поэмы неизвестные ему стороны жизни. В результате духовный горизонт его расширяется, а прошлый жизненный опыт и сделанные из него ранее выводы берутся — в той или иной степени — под сомнение. Перенесенное испытание не проходит для героя бесследно, оно ставит перед ним задачу движения вперед, синтеза, внутреннего роста. Намечается и направление этого роста — к более широкому и емкому представлению о жизни, включающему в себя сознание ее высокой ценности, сознание постоянно присутствующей в ней — наряду с несправедливостью, враждой и жестокостью — высокой мудрости, нравственной красоты и человечности, с которыми сталкивается герой и которые он познает на личном опыте. Такова произведенная Пушкиным по сравнению с Байроном принципиальная перестройка романтической поэмы, ее внутреннего пространства и перспективы, определяющая ее жанровые акценты в его творчестве.

После создания «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана», где состязание с Байроном велось как бы на его собственной территории, интерес Пушкина к Байрону и его творчеству не угасает. Однако он уже не имел столь активного характера, как в 1820—1823 годы. Переходя от своих ранних романтических поэм в 1823—1824 годы к созданию первых глав «Евгения Онегина» Пушкин, как это видно из его писем, мысленно соотносит начало своего романа с байроновским «Дон Жуаном», особенно с двумя первыми его песнями, наиболее высоко оцененными русским поэтом, песнями, составлявшими, по его мнению, наряду с «Чайльд-Гарольдом» и первыми восточными поэмами вершину всего байроновского творчества (XIII, 99; письмо П. А. Вяземскому от 24—25 июня 1824 года).

Но чем более прояснялся замысел «Онегина» и подвигался вперед пушкинский роман, тем отчетливее выступало различие в самом зерне замыслов «Онегина» и «Дон Жуана».

В докладе «Параллелизм в литературном развитии Байрона и Пушкина» американский исследователь Пушкина В. Н. Викери выдвинул тезис, что в своем развитии оба поэта испытали близкую эволюцию, обусловленную общностью основных историко-литературных закономерностей их эпохи, эволюцию, направление которой определялось движением европейских литератур от классицизма через романтизм к реализму.[24] Но В. Н. Викери не учел при этом, во-первых, что и романтизм и реализм представляют собой большие и сложные, внутренне дифференцированные явления, поэтому в творчестве различных художников они имеют несходные формы; во-вторых же, что при сходном направлении эволюции ее темпы в творчестве разных писателей и в разных национальных литературах могут быть (и обычно бывают) неодинаковыми, не говоря уже о том, что отдельные стадии этой эволюции могут переживаться в каждом случает с иной степенью интенсивности, иметь исторически несходную окраску. В результате, ощущая ряд отличий «Онегина» от байроновского «Дон Жуана», Викери придает им все же лишь частное значение, не отдавая себе отчета в принципиальном жанровом несходстве уже самого замысла обеих поэм и не выясняя вытекающего из этого несходства, принципиального различия их поэтических структур.

Не только «Евгения Онегина», но и «Дон Жуана» можно условно назвать «романом в стихах», применяя к байроновской поэме термин, принадлежащий Пушкину. Но при этом мы имеем здесь дело с *разными* типами романа, с неодинаковыми жанровыми традициями. Создавая «Дон Жуана», Байрон положил в его основу традиционную модель философско-авантюрного романа XVIII века, постороенного в виде цепи более или менее занимательных, неожиданных и парадоксальных похождений главного героя. Этот герой, как и в других поэмах Байрона, в подводном течении поэмы соотнесен с автором, хотя связь эта иная, не такая прямая, как в восточных и других ранних поэмах. Дон Жуан — «молодой человек», по своему духовному облику скорее XVIII, чем XIX века, он отчасти «естественный человек», отчасти дитя эпохи Казановы и века Просвещения. Такой образ

импонирует поэту душевным здоровьем, неутомимостью и своеобразным «имморализмом» героя, равно бросающим вызов церковному ханжеству, абсолютистской регламентации, частной жизни и прозаической, трезвой буржуазной рассудочности. Соответственно, как в других случаях, рассмотренных выше, герой Байрона внутренне не меняется в ходе развития действия (благодаря столкновению с людьми и обстоятельствами), но дается сразу готовым: каждая последующая авантюра в поэме-сатире Байрона развивает и раскрывает с самого начала заложенные в Дон Жуане задатки, но не ведет к психологическому движению, изменению или росту его духовного мира. Последний от начала до конца остается, как в большинстве романов XVIII века, сравнительно простым, лишенным внутренней сложности и противоречий.

Роман Байрона строится автором сознательно по канонам этого жанра в понимании XVIII века. Его главный герой, носимый по волнам жизни, переживает в разных странах ряд калейдоскопически меняющихся «авантюр», каждая из которых сталкивает его с новыми людьми, ведет к новым неожиданным поворотам и хитросплетениям. Поэтому «Дон Жуан», так же как философские романы Вольтера и другие авантюрные романы XVIII века, сюжетно дробится, распадаясь на ряд не связанных между собой новеллистических эпизодов, а характер главного героя дается поэтом без сколько-нибудь достоверной социально-психологической мотивировки (она была задана легендой о Дон Жуане, которую Байрон пародирует и прихотливо выворачивает наизнанку, вышивая по старой канве новые узоры, но с которой он все же вынужден считаться).

В отличие от «Дон Жуана» «Онегин» по жанру — не авантюрный, но психологический роман, роман о «молодом человеке» и молодой девушке не XVIII, а XIX столетия, с их новой душевной сложностью, моральными и идеологическими исканиями, отмеченными неповторимой печатью века. В соответствии с этим развитие действия строится здесь автором не как ряд пестрых, сменяющихся «авантюр», проходящих бесследно для внутреннего мира героя, не затрагивающих его, но как «история души» двух главных характеров, изображенных на фоне окружающих их, также анализируемых авторов персонажей второго плана. Условно, выражая соотношение между ранними поэмами Байрона и «Дон Жуана» несколько схемати-

чески, можно сказать, что, отойдя от сложного и противоречивого по своему складу героя своих ранних поэм, стоящих у порога романа XIX века, английский поэт в «Дон Жуане» в поисках более здорового, цельного, естественного и наивного героя обернулся назад, в XVIII век, почерпнув краски для обрисовки своего Дон Жуана из романов Вольтера, Лесажа и Филдинга. Наоборот, русский поэт, по собственному признанию, продолжил в «Онегине» на новом, более зрелом этапе свою работу над поэтическим воплощением характера, с которым он не «сладил» в «Пленнике» (XI, 145). Путь Байрона как создателя «романа в стихах» вел к ироническому обновлению традиций просветительской сатиры и философско-авантюрного романа XVIII века. Путь же Пушкина к «Онегину» был путем восхождения от романтической поэмы к социально-психологическому роману XIX века. Из цепи не связанных между собой «авантюр» роман в стихах под пером Пушкина в отличие от Байрона превращается в единое стройное композиционное целое, организованное вокруг одного сюжетного ядра и построенное по единому продуманному плану,— в первый из цепи русских романов о «героях своего времени», их исторической силе и слабости, основанных на широком социально-психологическом исследовании души героев. У Байрона Дон Жуан — хозяин своей жизни, подвластной лишь ему самому и игре случая. У Пушкина судьба героя определяется и уровнем его собственного нравственного развития, и уровнем развития общества. Стержнем романа становится нравственное испытание Онегина в сопоставлении с персонажами другого социально-психологического склада, также олицетворяющими современную Россию, несущими в себе определенные тенденции ее социального и культурного бытия. Ничего подобного мы не находим в байроновском «Дон Жуане», создатель которого ставил перед собой иные задачи и цели.

Как и восточные поэмы, байроновский «Беппо» (1818) дал начало целому направлению в разработке жанра поэмы (ср., например, поэмы А. де Мюссе). Правда, в данном случае не может быть речи о создании Байроном нового жанра: шутливая, ироническая поэма с новеллистическим содержанием и многочисленными авторскими отступлениями возникла еще в эпоху Возрождения и имела долгую историю в европейских литературах XVII – XVIII веков.[25] Сам Байрон обратился к этому жанру под очевидным влиянием итальянских комических поэтов XVIII

и начала XIX века. Однако нас интересует здесь не генезис жанра иронической поэмы в творчестве Байрона, а те особые черты, которые приобрел в нем этот жанр.

Работа над «Беппо» явилась для Байрона важным этапом на пути к «Дон Жуану». Это, как нам представляется, определяет главное в структуре этой поэмы.

Как всегда у Байрона, в «Беппо» — два плана. Один из них — это план авторского повествования. Другой — новеллистический сюжет. На их сложном контрапункте построена поэма.

Автор избирает для «Беппо» (как позднее для «Дон Жуана») строгую строфическую форму. Но самая строгость ее должна по замыслу поэта продемонстрировать его безграничную романтическую свободу. Для него не существует и не может существовать никаких технических трудностей — Байрон дерзко преодолевает их, наслаждаясь своей виртуозностью и радостно демонстрируя ее читателю.

Задачей выражения дерзкой и свободной «гениальной» личности поэта определен и выбор сюжета поэмы. Сюжет этот нарочито, подчеркнуто ничтожен, поэт строит целый поэтический мир из *ничего*, чтобы продемонстрировать читателю богатство и прихотливость своего поэтического воображения, его мощь и неисчерпаемость. И вместе с тем между поэтом и его героями в «Беппо» (как и между поэтом и героем «Дон Жуана») есть определенная внутренняя связь. Не случайно действие «Беппо» разворачивается во время карнавала. Героиня поэмы своим свободным нравом, смелостью обращения с мужем и любовником бросает вызов ненавистной поэту лицемерной морали английского респектабельного общества. Стихия поэтической игры, сконденсированная и в самой атмосфере карнавала, и в лице героини, и в построении и стиле поэмы, одерживает в поэме верх над нормами буржуазного здравого смысла и прозаической современностью. Отсюда ее мажорный поэтический тон.

Иной тип иронического повествования представляют бытовые стихотворные повести Пушкина «Граф Нулин» и «Домик в Коломне».

Главное, в чем, с нашей точки зрения, отчетливо проявляется различие в трактовке сходного жанра у обоих поэтов,— это разный выбор героев, имеющих в данном случае принципиальный характер.

Героиня «Беппо» привлекает автора тем, что она — свободный человек, творец своей собственной судьбы, хотя бы не в великом, а в малом. Не случайно, как уже говорилось выше, Байрон избирает своей героиней венецианку, да еще переносит ее в праздничную атмосферу карнавала. При всей приземленности сюжета это отодвигает образ байроновской героини в определенную южную, экзотическую, праздничную перспективу, поднимая ее над более заурядными «дочерьми Альбиона».

В отличие от этого Пушкин как автор бытовых иронических поэм отказывается от итальянского (и вообще от экзотического) фона. В обеих его повестях в центре новеллистического сюжета стоит образ *русской* героини, не вознесенной с помощью создания особой поэтической среды и атмосферы над обыденным, русским же, в первом случае поместным, а во втором — петербургским бытом, но характерологически неотделимой от него. Героиня не поднята автором на особые, условные подмостки, она всего лишь простая помещица или дочь коломенской мещанки — и все же в ее повседневной жизни поэт открывает свои тайны, возможность существования и здесь занимательных полуанекдотических, полусерьезных происшествий, сквозь прихотливую игру которых просвечивает пестрая и разнообразная в своих проявлениях стихия национальной жизни.

Как в «Беппо», в «Графе Нулине» и «Домике в Коломне» важнейшую композиционную роль приобретают поэтический контрапункт, начало художественной игры. Автор играет и со своими персонажами, и с читателем, и с поэтическим материалом. Да и сами персонажи как бы надевают костюмы и разыгрывают между собою комедию, к которой не относятся с полной, всепоглощающей серьезностью. Жизнь здесь — это как бы малая сцена большого «театра мира» (термин эпохи Возрождения); она повернута к читателю своей случайной, несерьезной стороной. И вместе с тем, как во всей русской жизни, в рассказываемой поэтом заурядной бытовой истории, из этой жизни извлеченной, он находит свою поэзию прозы, выражение радостного, победоносного движения жизни, которая благодаря своей бесконечной хитрости одерживает верх над любыми — светскими и несветскими — догмами и предрассудками. Следует отметить и другое. В поэмах Пушкина личность поэта при всем поэтическом контрасте между ним и его героями так же,

как и они, поставлена под контроль действительности. Поэт в «Графе Нулине» и «Домике в Коломне» — не свободный романтический творец, дерзко наслаждающийся этой свободой; в первой поэме личность его как бы растворена в самом тоне рассказа, во второй — авторские отступления подчинены последовательному развитию одной литературной темы, к тому же подсказанной характером избранной поэтом строфы. Отступления эти уводят читателя, как и у Байрона, из малого мира в большой, позволяют ощутить его интересы и атмосферу, но мир этот — не пестрый и свободный мир гениальной романтической личности, а более конкретный мир злободневных вопросов и нужд русской поэзии, ее насущных, профессиональных проблем, от решения которых зависело, по мнению Пушкина, в данный момент настоящее и будущее русской кулуьтуры. Наличие этого внутреннего стержня придает авторским отступлениям в «Домике в Коломне» (как и в «Онегине») иную, чем у Байрона, более объективную и сдержанную по своему духу поэтическую тональность,— ту высокую художественную классичность, которая вообще свойственна творчеству великого русского поэта.

Поэма «Беппо», как сказано выше, возникла до «Дон Жуана» и явилась как бы этюдом к нему. Пушкинские же бытовые повести — и это весьма характерно — возникли не как подготовительные этюды к «Онегину», но после оформления замысла пушкинского «романа в стихах», первая — в 1825, а вторая — в 1830 году; поэтому если от «Беппо» путь вел к «Дон Жуану», то от «Графа Нулина» он вел скорее к «Повестям Белкина» и последующей прозе Пушкина, т. е. не к романтическому сатирическому эпосу, а к реалистическим нравоописательным повести и роману,— и это определило в данном случае, как и в других, оригинальную трактовку Пушкиным традиционного жанра.

Тема «Пушкин и Гете» многократно привлекала внимание историков литературы в России и за рубежом.[26] Но, как нам представляется, разработка ее не вполне раскрывает родства духовного облика и творческих устремлений двух величайших поэтов нового времени, ставших в глазах последующих поколений наиболее полными духовными выразителями жизни и культуры своих народов.

Гете прожил долгую и счастливую жизнь: он родился за полстолетия до Пушкина и умер в 1832 году — за пять лет до

трагической гибели руского поэта. И тем не менее многие этапы и общее направление их творческой эволюции были чрезвычайно близки. От ранней анакреонтики и настроений периода «бури и натиска» Гете через творческое восприятие античности и Шекспира, глубокое понимание общности исторического развития разных народов и их культур, единства и внутреннего родства, гуманистического содержания, проникающего в народную поэзию и высшие образцы художественного творчества разных стран и эпох, шел к утверждению высокой человечности, мужественного самовоспитания в труде и творчестве, поэзии, широко открытой всем проявлениям жизни в ее красоте и правде.

Во многом близки этому были и основные контуры пути русского поэта. Так же как его старший современник, он от юношеской поэзии пиров и наслаждения через романтизм своей эпохи, соеобразно возродивший и продолживший на новом витке литературного развития мятежные настроения эпохи «бури и натиска», пришел к глубокому творческому освоению шекспировской драмы, античной поэзии, культурного творчества народов Востока и Запада, философской «поэзии мысли». Причем широчайшее проникновение в различные, несходные между собой пласты мировой культуры, поэзию разных стран, народов и эпох совершалось в творчестве Пушкина, как и у Гете, параллельно с ростом народности, с обогащением поэзии и прозы реальным жизненным содержанием. Каждое проявление «живой жизни» — духовной и физической; все возрасты человека — ребенка и юноши; человека, переживающего раннее буйство своих молодых сил и возраст душевной зрелости; находящегося в расцвете физических сил и ощущающего духовную углубленность «осени» человеческой жизни; зима и весна; лето и осень; природа и культура; дух и плоть в их здоровом и свободном развитии; радость и горе; надежда и уныние; упоение жизнью и страдание — оба поэта стремятся поэтически отразить и облагородить в своей лирике, драматических опытах, прозаических романах и новеллах. И при этом оба они остаются равно противниками как отвлеченности спиритуализма, так и грубой, непросветленной чувственности, жеманства, чопорности, холодной, безжизненной риторики, вульгарной эротики. Не боясь вступить в сферу глубочайшей жизненной прозы, стремясь широко захватить в сферу самой высокой и чистой поэзии обыкновенную земную жизнь во всем многообразии ее социаль-

но-бытовых, исторических и даже во всей пестроте ее деловых, будничных, профессиональных проявлений, оба они самую «прозу жизни» претворяют в золото поэзии.

В связи с чертами параллелизма в развитии Пушкина и Гете трудно не заметить известную близость между той ролью, которую сыграло в жизни Гете его путешествие в Италию, и значением для Пушкина пребывания в Крыму и Молдавии. Так же как Гете в Италии, Пушкин на юге соприкоснулся не только с миром Средиземноморья, но и с миром античности. В Тавриде Пушкин посещает развалины Пантикопеи, Митридатову гробницу, «баснословные развалины храма Дианы» (VIII, 438; «Отрывок из письма к Д.», 1824; опубл. — 1826), где вспоминает миф об Ифигении и его обработку в трагедии Еврипида; в окрестностях Аккермана и Одессы, на берегах Черного моря он думает об Овидии и сопоставляет свою судьбу с судьбой римского поэта. Вслед за К. Н. Батюшковым и А. Шенье Пушкин, подобно Гете, сплавляет в единое целое античное и современное.

Но особенно примечательна не отмечавшаяся еще до сих пор никем из исследователей Пушкина близость поэтической мысли «Бахчисарайского фонтана» к идеям и настроениям гетевской «Ифигении в Тавриде» (1779—1787). «Бахчисарайский фонтан» был создан поэтом в 1821—1823 годах, когда Пушкин еще не был знаком с трагедией Гете. Тем интереснее и показательнее, что миф об Ифигении, о торжестве «святой дружбы» Ореста и Пилада, о нравственной победе высокой гуманности греческой жрицы над кровавым законом языческого варварства, воплощенного в образе Фоаса, вызвали у Пушкина те же чувства, что и у Гете. Пушкин посетил развалины легендарного храма Дианы близ Севастополя в 1820 году и охарактеризовал свои тогдашние переживания в стихотворении «Чаадаеву» (1824), начальную часть которого он включил в «Отрывок из письма к Д.», напечатанный сперва отдельно, а позднее в сокращенном виде превратившийся в приложение к «Бахчисарайскому фонтану»:

К чему холодные сомненья?
Я верю: здесь был грозный храм,
Где крови зиждущим богам
Дымились жертвоприношенья;
Здесь успокоена была
Вражда свирепой Эвмениды;
Здесь провозвестница Тавриды
На брата руку занесла;

На сих развалинах свершилось
Святое дружбы торжество,
И душ великих божество
Своим созданьем возгордилось.

(II, 364; ср.: VIII, 438; IV, 175–176)

Через несколько дней после посещения развалин храма Дианы Пушкин в Бахчисарае осматривал ханский дворец, где увидел «испорченный фонтан». С легендами о его происхождении и с его устным поэтическим описанием поэт уже был знаком. В «Отрывке из письма к Д.» и в основанном на нем приложении к поэме стихи о развалинах храма Дианы и воспоминания о посещении Бахчисарайского дворца находятся рядом. Думается, что навеянные ими поэтические ассоциации в сознании поэта переплетались: и развалины древнегреческого храма, и Бахчисарайский фонтан возбуждали мысль о победе духовной красоты и человечности над жестокостью и варварством. И именно эта мысль, близкая Гете и выраженная в его великой трагедии, проникает поэму «Бахчисарайский фонтан».

«В основе этой поэмы,— проницательно писал о «Бахчисарайском фонтане» Белинский,— лежит мысль до того огромная, что она могла бы быть под силу только вполне развившемуся и возмужавшему таланту... Мария взяла всю жизнь Гирея; встреча с нею была для него минутою перерождения, и если он от нового, неведомого ему чувства, вдохнутого ею, еще не сделался человеком, то уже животное в нем умерло, и он перестал быть татарином. Итак, мысль поэмы — перерождение (если не просветление) дикой души через высокое чувство любви. Мысль великая и глубокая!»[27] Думается, эти слова Белинского можно в равной почти степени отнести и к пушкинскому Гирею и к царю Фоасу в гетевской «Ифигении».

От романтического мира байроновских «восточных» поэм Пушкин в «Бахчисарайском фонтане» перекидывает мост к своеобразному «роману воспитания». Столкновение страстной Заремы и нежной Марии приводит к физической гибели обеих соперниц. Но высокая гуманность Марии одерживает победу над миром гаремных страстей, индивидуализмом и варварством. «Фонтан слез», сооруженный безутешным Гиреем в память Марии,— не только символ ее поэтического бессмертия, но и

символ победы гуманности над бесчеловечием и варварством, символ возможного и доступного человеку внутреннего просветления, через познание духовной красоты и благородства другого человека ведущего его к пробуждению в нем нового человека, к рождению новых для него чувств душевной отзывчивости к миру и людям, внутренней красоты и благородства. И этот, далекий от байронических настроений поворот художественной мысли роднит «Бахчисарайский фонтан» с пафосом гетевской «Ифигении», запечатлевшей в другой художественной форме сходный поворот в развитии Гете от романтического титанизма и индивидуализма периода «бури и натиска» к идеям торжества высшей гуманности и всечеловеческой справедливости.

8

Как верно указал П. В. Анненков, «Борису Годунову» принадлежит в творчестве Пушкина, в исторических размышлениях поэта, решении им проблем народа и народности совершенно особое место: историческая драма Пушкина представляет собой «зерно, из которого выросли почти все его исторические и большая часть литературных убеждений».[28]

Известно, что Пушкин связывал с «Борисом Годуновым» широкие реформаторские планы, полагая, что «дух века требует важных перемен и на сцене драматической» (XI, 141). «Драма родилась на площади» и составляла первоначально «увеселение народное»,— полагал Пушкин (XI, 178). Позднее она стала «заведовать страстями и душою человеческою», превратилась в отражение «судьбы человеческой» и «народной» (XI, 178, 419). Но драма Шекспира сумела сохранить верность традиции и законам народной драмы, в то время как французские трагики (в том числе Расин) подчинились стеснительной опеке двора и вкусам «избранного» аристократического общества.

Таким образом, проблема выбора русской драматургией в качестве образца системы шекспировской драмы или драматической системы французского классицизма не была для поэта всего лишь эстетическим вопросом. Без «вольного и широкого изображения характеров» (XI, 140), без полнейшей свободы драматического поэта от вкусов и опеки двора и аристократических салонов, без его творческой независимости, свободы

воображения, исторического беспристрастия (т. е. глубочайшей верности писателя «истине страстей» и суду истории) Пушкин не мыслил создания подлинно национально-народной исторической драмы. Этого мало. Широкая постановка вопросов общенационального значения сочетается в «Борисе Годунове» со стремлением органически включить народ, понимаемый как одна из решающих сил истории, в число действующих лиц трагедии, дать ему возможность на сцене открыто заявить о себе, о своих интересах, исторических чаяньях и этических идеалах.

Русские романтики (в том числе романтики-декабристы и молодой Пушкин) выдвигали в своем творчестве на первый план выдающуюся личность, считали исторических «героев» главным источником инициативы, движущей силой истории, увлекающей народ за собой. В «Борисе Годунове» же Пушкин утверждает взгляд на народ не только как на объект, но и субъект истории — как на питательную почву и основу всей национальной жизни и культуры.

Б. В. Томашевский и Г. А. Гуковский справедливо отметили, что поражение национально-освободительных движений 1810—1820-х годов, торжество политики Священного Союза (по прямому распоряжению руководителей которого Франция в 1823 году ввела войска в Испанию, свергла там революционное правительство и восстановила самодержавие) имели важнейшее значение для последующего развития взглядов Пушкина на проблемы революционного восстания и на взаимоотношение передовой, мыслящей части общества с народом. «Особенно поразило Пушкина,— глубоко и проницательно отмечает Томашевский (комментируя стихотворение «Свободы сеятель пустынный», 1823),— что народ не поддержал революционных вождей и часто оказывался орудием в руках фанатических священников, ратовавших за восстановление королевского самодержавия».[29] «Отчужденность передовых политических деятелей от народа», так же как отраженное в заметках и письмах Пушкина о греческом восстании трезвое осознание коренного различия между романтическими идеалами филэллинизма и реальным обликом не только рядовых участников, но и многих из этеристов и других руководителей греческой борьбы за независимость, преследовавших в своей деятельности узко личные, а нередко и мелочно корыстные цели, сделали для поэта очевидным, «что филантропические мечтания и подлинные исторические силы не одно и то же».[30]

Все это должно было привести поэта к новому этапу в развитии его политической и социальной мысли: У Пушкина возникает представление о передовых исторических деятелях и о народе не как о носителях «вечных», раз навсегда данных неисторических, абстрактных свойств, но как о конкретных силах, которые в условиях любой страны и каждой эпохи имеют свое особое, неповторимое «лицо», обусловленное закономерным ходом национальной и всей мировой итории. Этот новый глубокий историзм в подходе к проблеме народа как творца истории, его отношения к власти и к историческим деятелям, выступающим от его лица (или берущим на себя выполнение задач государственного значения) выражен в «Борисе Годунове».

Трагедия эпохи классицизма не допускала изображения на сцене простых людей. Ее героями были цари и герои, а действие в ней происходило, как правило, во дворце или в царской ставке, было всецело замкнуто в четырех стенах. Люди незнатного происхождения могли появляться в классической трагедии XVII века лишь в роли наперсников (или вестников), и лишь в последней своей трагедии «Гофолия» Расин — по примеру древних трагиков — предоставил место хору. Но и в трагедиях Шекспира народ, за исключением двух римских его трагедий — «Юлия Цезаря» и «Кориолана», как правило (хотя народные симпатии и антипатии в них постоянно привлекают интерес и внимание главных персонажей), непосредственно — в виде многоликой толпы — фигурирует лишь в сценах, рисующих своеобразный «апофеоз» главных героев, отмечающих высшие, кульминационные точки их жизненного пути (такова встреча Отелло на Кипре во II акте трагедии или сцены I акта «Макбета»). В остальных трагедиях Шекспира народные идеалы олицетворяются в отдельных, умудренных жизненным опытом народных персонажах, комментирующих поступки и судьбу протагониста с народной точки зрения, произносящих над ним свой приговор (могильщики в «Гамлете», шут в «Короле Лире»). Вот почему Пушкин следует в разработке общих контуров действия своей драмы в «Борисе Годунове» образцу не столько шекспировских трагедий, сколько шекспировских хроник, где народные сцены занимали значительно более обширное место, чем в трагедиях. Выводя на сцену народ и в ивде многоликой, непосредственно участвующей в действии и постоянно активно психологически реагирующей на него толпы, и в образах отдельных персонажей, репрезентирующих в трагедии разные стороны

народной жизни и выражающих разные грани народного сознания эпохи (Пимен, Варлаам и Мисаил, Юродивый и т. д.), Пушкин ставит своей задачей синтезировать, слить воедино черты поэтической структуры, свойственные двум во многом близким, но в то же время разграниченным в творчестве Шекспира жанрам — его хроникам и трагедиям (действие последних — в отличие от хроник — сосредоточено вокруг фигуры и судьбы главного героя).

Действие «Бориса Годунова» то сободно выносится на площадь, то происходит в кремлевских палатах, во дворце Бориса, в доме Шуйского или Мнишека, в корчме на Литовской границе, в уединенной келье Чудова монастыря, в ставке Самозванца, на поле боя и т. д. Причем оно охватывает весь период правления Годунова — от его избрания на царство до гибели его династии и воцарения Самозванца, т. е. семь с половиной лет. Все это позволяет Пушкину на протяжении развития действия сменять постоянно в изображении событий два плана — крупный (если пользоваться термином кинематографии), при котором господствуют психологические портреты, изображение поступков и переживаний отдельных лиц, в том числе обоих главных героев трагедии — Годунова и Димитрия, и иной, широкомасштабный, который дает поэту возможность свободно раздвинуть границы сценического пространства и заполнить его до краев множеством лиц, показав массовую психологическую реакцию на происходящее.

Даже внешне трагедия построена Пушкиным необычно. В ней не традиционные для драмы четыре или пять актов, а двадцать три сцены, в которых действие переносится из одного конца страны в другой,и в центре стоят новые, меняющиеся лица и события. Подобное построение позволило Пушкину показать в своей исторической трагедии сверху донизу всю Россию изображаемой эпохи — царя, патриарха, бояр, служилое дворянство, казаков, народ, а также польских вельмож и аристократов, иностранных наемников, находящихся на русской службе. Из дворца Годунова действие переносится на площадь, из боярских палат — в келью Пимена в отдаленном монастыре, из центра русского государства — на русско-литовскую границу и даже в Польшу, за пределы России. Внимание зрителя не сосредоточено на одном временном отрезке и на ограниченной, условной сценической площадке (как это было в трагедии XVII—XVIII веков, которая требовала обязательно соблюдения

«единств» места и времени), — наоборот, пределы сцены максимально раздвинуты вширь и вглубь, и перед зрителем оживают вся широта и сложность явлений русской национальной жизни, хотя уже отошедших в прошлое, но в то же время живыми нитями связанных в сознании Пушкина с настоящими и будущими судьбами страны.

На материале эпохи «многих мятежей» XVI—XVII веков поэт стремился поставить в трагедии и решить для себя жгучие вопросы политической и общественной жизни своего времени. Царская власть и ее преступления, крепостное право (юридическое установление которого довершил Годунов, отменивший «старинный Юрьев день», когда крестьянин еще мог уйти от одного помещика к другому), отношение самодержавия к народу и народа к верхам, проблема нравственной неподкупности историка и поэта, их долга перед историей народа и национальной культурой — все эти острые, животрепещущие для его времени вопросы поэт связал в своей гениальной трагедии в единый узел, сделав их предметом глубокого и пристального поэтического анализа.

Пушкин не случайно обратился к эпохе Грозного и Бориса Годунова, переломной для русской истории. В XVI—XVII веках на Руси начал отчетливо обнруживаться кризис традиционных патриархальных устоев, на которых были основаны русское общество и государство предшествующих столетий. В политическую борьбу вступили новые, неизвестные до этого исторические силы. Фигура Бориса Годунова — царя, который не получил престол по наследству, как потомок древнего царского рода, но завоевал его хитростью, умом и энергией, весьма симптоматична, как выражение перемен, начавшихся в его эпоху. Это-то и побудило Пушкина поставить образ Бориса в центр своей исторической трагедии, где душевные переживания и судьба Годунова получили широкий обобщающий смысл.

Царь Борис — в изображении Пушкина — умный и дальновидный властитель. Благодаря уму и энергии, он оттеснил более родовитых бояр, расчистив для себя дорогу к престолу. В дальнейшем честолюбивый Борис мечтает упрочить завоеванную власть за своими наследниками посредством трезвого расчета, твердо продуманных, дальновидных политических планов. Но, захватив престол в результате искусной политической игры, Борис своим личным примером показал путь к нему другим политическим честолюбцам. С этой точки зрения, появление

Самозванца в пушкинской трагедии — не случайность, а закономерное следствие тех же исторических причин, которые сделали возможным воцарение самого Годунова. Если один человек темного происхождения проложил себе путь к царскому венцу, то почему не может захватить его другой, хотя бы и простой чернец, раз он чувствует в себе достаточно сил, чтобы вступить в борьбу с всесильным царем,— такие мысли не могут возникнуть там, где авторитет древнего «благочестия» и прочность патриархальных традиций исторически неизбежно поколеблены, и где наступила новая эпоха, развязавшая личную энергию и инициативу.

Пушкин воспользовался в трагедии принятой также Карамзиным (но отвергавшейся многими последующими историками) версией об убийстве Борисом Годуновым младшего сына Грозного, царевича Димитрия. Но Карамзин осуждал Годунова как узурпатора, убийцу законного монарха. Пушкин же трактует убийство Димитрия как звено в цепи многочисленных преступлений, неотделимых от самой идеи царской власти. Нравственный суд над Годуновым и Самозванцем в трагедии перерастает в осуждение любой — хотя бы выдающейся — исторической личности, которая строит свою деятельность на насилии и преступлениях.

Характер Бориса Годунова освещен Пушкиным широко и разносторонне. Перед зрителем проходят все основные этапы его царствования — от воцарения до смерти. Борис предстает перед нами в своих отношениях с боярами, народом, патриархом, наедине с собой, в различных обстоятельствах личной и государственной жизни. Трагедия изображает не только ступени, ведущие его к возвышению и гибели, но и показывает, как по-разному, в зависимости от обстановки, раскрываются несходные грани характера Годунова. Это — суровый и властный правитель, заботливый отец, человек, способный трезво оценивать свое положение и глядеть в глаза правде, даже если она угрожает его спокойствию и могуществу, и в то же время страдающий от бессилия изменить сделанное, помешать историческому движению, которое, не предвидя того, что оно в будущем неизбежно, обратится против него самого, он сам и вызвал.

Столь же сложен у Пушкина образ Самозванца. Показанный поэтом впервые в келье Чудова монастыря пылким юношей, который рвется из ненавистных ему стен обители и которого страстно влечет неизвестный ему большой мир, Самозванец —

не знатный дворянин, а простой чернец — в дальнейшем обнаруживает смелость, ум, дипломатические способности, которые в глухом монастыре никогда не смогли бы раскрыться и проявиться с такой силой. И вместе с тем эта незаурядная личность ощущает трагические стороны своего нового положения. Принужденный играть чужую роль, притворяться, рассчитывать свои выгоды, Самозванец страдает от одиночества. И в политике и в любви, о чем красноречиво говорит его словесный поединок с Мариной в сцене у фонтана, он не достигает желаемого.

Итак, и Борис и Самозванец у Пушкина несут в себе — каждый — особую личную трагическую тему, являются центрами своей «малой» драмы, вплетающейся в большую драму русской национальной истории. То же самое относится к ряду других, более эпизодических персонажей «Бориса Годунова» — Пимену, Ксении Годуновой, Басманову, Юродивому. И, наконец, свою драму — о чем не раз и справедливо писали исследователи — в пушкинской трагедии переживает народ с его страданиями, глухим недовольством, брожением, глубоким чувством справедливости, с которыми вынуждены считаться Годунов и Димитрий, и в то же время обреченный до поры до времени играть в истории грозную, но молчаливую роль.

Вскрывая неизбежность падения Бориса (которое предвещает сходную судьбу и его победителю — Самозванцу, находящемуся в конце трагедии на вершине своего недолгого поприща), Пушкин освещает трагические черты личности исторического деятеля индивидуалистического типа. Достигший предельного могущества и давно спокойно, казалось бы, царствующий Борис не велик, а жалок, ибо в глубине души он не находит покоя, предчувствует свою гибель, его мучит голос совести, который он бессилен усыпить. И точно так же Самозванец, приняв на себя роль убитого Димитрия, вынужден взять на себя все трагические последствия этого шага,— шага, который делает его игрушкой в чужих руках, обрекает на муки непреодолимого, вечного одиночества, постоянно напоминая ему в то же время о непрочности его успехов.

Не только в классической трагедии XVII—XVIII веков, но и у современных Пушкину западных драматургов-романтиков, исход исторической борьбы определялся столкновением воли и страстей отдельных выдающихся исторических «героев», высоко вознесенных над толпой более рядовых, обыкновенных людей. У Пушкина дело обстоит иначе. И Борис Годунов, и

бояре, и Самозванец в его трагедии постоянно ощущают присутствие возле себя народа как особой — решающей — исторической силы, от которой они зависят и с мнением которой вынуждены считаться. Уже в начале трагедии для того, чтобы придать характер внешней законности своему восшествию на престол, Борис вынужден апеллировать к голосу народа. Но инсценированное по воле Бориса и бояр всенародное его признание на царство остается комедией, которая никого не может ввести в заблуждение. Народ с его высоким нравственным сознанием равно осуждает и Бориса и Самозванца, для которых дорога к власти лежит через насилие и преступления, отказывая им в своей нравственной санкции. Об этом особенно красноречиво сидетельствует трагическое и грозное безмолвие народа в последней сцене «Бориса Годунова»,— сцене, венчающей эту великую, подлинно народную трагедию.

Любимым героем Шекспира в его трагедиях был простодушный, прямой и щедрый носитель эпического, рыцарско-героического сознания, живущий и гибнущий в эпоху, которая породила вместе с расцветом свободной личности политическое коварство и утонченный, цинический «маккиавелизм».[31] Проблематика пушкинской народной драмы иная. Основной узел ее социально-политического и нравственного содержания составляют проблема растущего трагического отчуждения между верховной властью и народом, вопрос о причинах этого отчуждения, а также об исторических путях и возможностях, которые могли бы способствовать его преодолению.

Поэт изобразил в «Борисе Годунове» народ как ту историческую силу, отношение которой к лицам, действующим на авансцене исторической жизни, играет решающую роль в конечном развитии событий, определяя успех или неуспех их замыслов и предприятий. Уже в начале трагедии в сцене избрания Годунова на царство зрителю становится очевидным, что народ, живущий своей жизнью и своими интересами, равнодушен к верховной власти, несимпатизирует Годунову и не хочет его избрания. Лишь вмешательство бояр и патриарха побуждает народ участвовать в хитроумно разыгранной сцене призвания Годунова на царство. И позднее Годунову так и не удается завоевать доверие и поддержку народа. Именно это, в конечном счете, решает судьбу Бориса и его наследников. И точно так же суровое «безмолвие» народа в ответ на призыв приветствовать Лжедмитрия криком: «Да здравствует царь Димитрий Ива-

нович!» свидетельствует об его отрицательном отношении к преемнику Бориса, начавшему свое царствование с нового — сходного с преступлением Бориса — жестокого и кровавого преступления. Это отрицательное отношение народа предвещает Самозванцу скорый бесславный конец.

Следует отметить, что в трагедии подчеркнуты два разных мотива отрицательного отношения народа к Борису. Один из них — несоответствие образа Бориса и поступков его народному идеалу правды и справедливости. Борис проложил себе дорогу к трону преступлением. Он — убийца, и, более того, убийца невинного младенца. Недаром Юродивый называет его «царем Иродом». Преступление Годунова, то, что он во имя личного честолюбия убил Димитрия, расчистив себе тем самым дорогу к престолу, осуждают и Пимен, и Юродивый, и вся стоящая за ними безымянная, многоликая народная масса. Как царь-преступник, царь-детоубийца, Годунов не отвечает требованиям народной нравственности: он — преступник не только с точки зрения официального закона, но и с точки зрения народного этического идеала, а потому народ не может и не хочет дать свою санкцию на его избрание, глухо враждебен Годунову, несмотря на его «щедроты».

Но народ обладает по Пушкину, как свидетельствует трагедия, не только правом высшего нравственного суда над Годуновым и другими историческими лицами первого плана, которые могут быть сильны лишь «мнением народным» (а потому успех и неуспех их всецело зависят от поддержки народа). У народа есть в истории также и свои особые интересы. Они могут как совпадать, так и не совпадать с интересами монарха и бояр. На эту сторону исторической мысли Пушкина в «Борисе Годунове» намекает упоминание об отмененном Годуновым «старинном Юрьеве дне».

И все же, хотя моральный приговор народа совпадает с требованиями бескомпромиссного и непогрешимого высшего, общечеловеческого нравственного суда, в эпоху, изображаемую поэтом, народ не обладал собственной исторической инициативой, способностью к активному, целенаправленному историческому действию. У него было историческое право дать или не дать свою санкцию на притязания героев первого плана, осудить или оправдать их. Но ему не дано было выдвинуть из своей среды лиц, способных действовать самостоятельно, а не поддерживать того или другого из борющихся героев, происходящих

из боярской (или дворянской) среды и представляющих в истории, с одной стороны, свои личные честолюбивые интересы, а с другой — исторические чаяния этой среды. В этом состоит трагический оттенок народного «безмолвия» в финале великой народной драмы Пушкина. Поэтому финал «Бориса Годунова» не только апофеоз высшей народной правды и народного суда, но и упрек народа самому себе, художественное отражение трагического и мучительного сознания им невозможности для него осуществить тот идеал правды и добра, который составляет неотъемлемую черту его внутренней нравственной жизни. Идеал этот стихийно живет в душе народа, определяет неприятие им Бориса и Самозванца. Но он не может проявиться в слове и действии.

Пушкин нарисовал в «Борисе Годунове» не только яркую, незабываемую картину избранной им эпохи. Благодаря своему проникновению в дух русской истории, поэт, изображая мастерски политические события и нравы Смутного времени, давая емкие, впечатляющие, психологически глубокие портреты Бориса Годунова, Самозванца, Шуйского, Басманова, Марины Мнишек, смог в то же время генильно обрисовать ряд обобщенных характеров-типов и исторических ситуаций, воссоздающих общий склад, самую национально-историческую атмосферу жизни московской допетровской Руси и — еще шире — русской старины вообще. Не случайно уже первых слушателей и читателей трагедии особенно поразил образ Пимена, в котором Пушкин стремился нарисовать тип древнерусского монаха-летописца. Пимен, Юродивый, странствующие монахи отцы Варлаам и Мисаил, патриарх, молодой Курбский, Ксения Годунова, плачущая над портретом своего жениха, — не только образы-характеры одной конкретной эпохи, но и глубокие исторические характеры-типы, в которых воплощены общие черты быта и психологии людей древней Руси. Такой же обобщающий, типический смысл Пушкин сумел придать изображению основных исторических сил, действовавших и боровшихся на арене истории Руси не только в эпоху правления Годунова, но на протяжении многих других веков и десятилетий, — верховной власти, духовной и светской, бояр, служилого дворянства, народа. Мало того. Так же как «русские сцены» «Бориса Годунова» гениально воссоздают общий колорит русской истории, сложившейся в течение многих эпох ее развития, впитали в себя дух и приметы не одной, но многих ее эпох, так «польские» сцены и персонажи

трагедии (как и в «Иване Сусанине» М. И. Глинки, опиравшемся в работе над музыкой этой своей гениальной оперы на опыт Пушкина — исторического драматурга) представляют собой аналогичный сгусток черт и примет многих эпох в истории старой аристократически-шляхетской Польши, воссоздают ее общий местный национально-исторический колорит.[32]

В статье, посвященной «Борису Годунову», Белинский усмотрел недостаток пушкинской трагедии в том, что, поскольку поэт исходил в ней из карамзинской трактовки Годунова — убийцы Димитрия и положил ее в основу своей исторической драмы, он не мог показать истинной исторической трагедии Годунова. На деле трагедия эта состояла, по мнению критика, в том, что, овладев престолом, Годунов остался верен старым историческим традициям и идеалу московских великих князей, не сумев выступить в качестве носителя нового, более высокого, исторического принципа. Однако, если рассматривать «Бориса Годунова» в более широком контексте творчества Пушкина, с упреком Белинского трудно согласиться. Создав «Бориса Годунова», Пушкин позднее лишь в историческом отрывке 30-х годов «Москва была освобождена...» (1832), предствляющем, по новейшим разысканиям, черновой вариант зачина будущей «Истории Петра»,[33] и в письме к Чаадаеву 1836 года мимоходом коснулся 1612 года, царствований Михаила Федоровича и Алексея Михайловича.Но зато с 1827 года, когда был задуман «Арап Петра Великого», и до конца жизни Пушкина творческое воображение его продолжает тревожить образ Петра, к которому поэт упорно обращается все снова и снова, освещая каждый раз какие-то новые грани его личности и исторической деятельности. Это дает известное основание предположить, что Борис Годунов и Самозванец, с одной стороны, и Петр — с другой, представляли в понимании Пушкина антитезу, в какой-то мере близкую той, о которой писал Белинский, противопоставляя пушкинскому Годунову «гениального» деятеля истории — всемирно-историческую личность, воплощающую в национальной жизни новый исторический принцип.

Следует напомнить, что Пушкин хорошо знал не только о «мятежах и казнях», мрачивших «начало славных дней Петра» (III, 40), но и об указах царя, «писаных кнутом» (X, 256), и о многих жестоких действиях, которые Петр совершал во имя создания и укрепления своей империи. Но, в отличие от Годунова, Петр был в глазах поэта носителем нового, созидательного

начала. Его железная воля была направлена на преобразование России, преобразование, хотя и связанное с рядом жестоких и трагических последствий, но при этом исторически необходимое, оправданное интересами развития страны и народа.

Но отсюда напрашивается вывод, что Годунов и Петр для Пушкина представляли именно те два разных типа исторических личностей, между которыми Белинский проводил резкую грань в своей статье. Вынужденные оба обращаться как исторические деятели к насилию, Годунов и Петр пользовались им — по Пушкину — в разных целях, первый всего лишь во имя возвышения и упрочения своей династии, а второй — во имя широко понятых общенациональных и общегосударственных интересов. Все это позволяет думать, что Пушкин подходил к анализу причин исторической катастрофы Годунова как государственного деятеля с широкой национально-исторической точки зрения, а не склонялся слепо (как представлялось Белинскому) к повторению оценки Годунова, данной Карамзиным в «Истории государства Российского». Между проблематикой «Бориса Годунова», с одной стороны, и проблематикой «Арапа Петра Великого» и «Полтавы» — с другой, в сознании Пушкина существовала внутренняя связь. Обращение к петровской теме в «Арапе Петра Великого», «Полтаве», «Пире Петра Первого», «Истории Петра»,«Медном всаднике» и других произведениях на петровскую тему имело поэтому для Пушкина принципиальное значение с точки зрения постановки проблем национальности и народности литературы в ее отношении к исторической жизни России.

После завершения «Бориса Годунова» Пушкин в 1826—1827 годах задумывает ряд новых — на этот раз небольших — драматических произведений, которые он сам называл «маленькими трагедиями» (или «драматическими этюдами», «опытами драматических изучений»). Из сохранившегося в бумагах поэта наброска видно, что он одно время предполагал довести число «маленьких трагедий» до десяти, причем сюжеты одних должны были быть взяты из древней и западной, а других — из русской истории («Курбский», «Павел I», «Димитрий и Марина» — под последним названием мог скрываться и соответствующий отрывок из еще ненапечатанного в это время «Бориса Годунова»). Но из них поэт осуществил лишь четыре,— во время знаменитой «болдинской осени» 1830 года, когда его творческая работа шла особенно быстро. Во всех четырех трагедиях дейст-

вие происходит на западе, в разных странах, а психологический облик героев и их столкновения искусно выбраны Пушкиным так, что они одновременно и выразительно характеризуют черты быта, культуры и нравов времени и народа и обладают предельно широким и емким «вечным», общечеловеческим содержанием.

По сравнению с «Борисом Годуновым» «маленькие трагедии» ознаменовали качественно новый этап пушкинской драматургии. Широкий, эпический охват действительности, поражающей нас в «Борисе Годунове», сменяется здесь поисками иной — философской — масштабности. Подобно позднейшим романам Достоевского, каждая из «маленьких трагедий» — это как бы пятый акт драмы, четыре акта которой уже успели разыграться до поднятия театрального занавеса. Ограничиваясь в каждой драме небольшим числом персонажей и перенося предшествующие фазы развития действия в ее предысторию, лишь сжато разъясняемую зрителю самими же персонажами — настолько, насколько это нужно для понимания изображаемого конфликта,— Пушкин получает возможность добиться величайшей — невиданной до него в мировой драматургии — концентрированности драматического действия, которое ему удается вместить в несколько небольших сцен, полных огромного напряжения и трагической выразительности.

«Маленькие трагедии» можно назвать трагедиями мысли. Их герои — Скупой рыцарь, Сальери, Председатель в «Пире во время чумы» (несколько в меньшей степени — Дон-Гуан) — *мыслители*, монологи которых представляют своего рода «поэму в поэме»,— блестящую, полную глубоких обобщений, интеллектуальную импровизацию, формулирующую жизненную «философию» каждого из этих персонажей, освещающую трагическим светом его характер и окружающую человеческую жизнь.

Существенная черта «маленьких трагедий» — насыщенность глубоким лиризмом. Этот лиризм, который в «Борисе Годунове» звучал лишь в отдельных сценах — монологах Пимена, Бориса, Самозванца, репликах Юродивого, плаче Ксении — становится в «маленьких трагедиях» одним из определяющих факторов в обрисовке характеров главных героев и во всем развитии драмы.

Первая из «маленьких трагедий» — «Скупой рыцарь» — переносит читателя в эпоху средневековья. Ее герои — старый барон и его сын Альбер — рыцари, потомки некогда славного, воинственного рода. Но времена переменились: молодой Альбер

полон мыслями не столько о подлинных воинских подвигах, сколько о победах на придворных турнирах и успехе у светских красавиц. Копье и шлем из грозных средств борьбы с внешним врагом превратились в глазах Альбера в блестящие украшения; забота о поддержании своего достоинства при дворе герцога заставляет его мечтать об атласе и бархате, унижаться перед ростовщиком. По сравнению с пылким и великодушным, но в то же время разделяющим вкусы и предрассудки двора Альбером, его отец — старый барон — человек более цельной, отходящей в прошлое эпохи. Это — сильная, несгибаемая натура, выкроенная как бы из одного куска. Но старый барон — безжалостный ростовщик и скупец, у которого скупость приняла форму своеобразной трагической мании. К грудам золота, растущим в его сундуках, старый барон относится как пылкий юноша-любовник и вместе с тем как поэт, перед глазами которого раскрывается целый мир, неведомый другим людям. Каждый накопленный им дублон не является для барона чем-то безличным, он представляется ему сгустком человеческого пота, людской крови и слез,— а вместе с тем и символом его мрачного и уединенного могущества, основанного на власти денег. В монологе барона, в мрачном подземелье, где он один, при блеске зажженных свечей наслаждается созерцанием своего богатства, Пушкин с исключительной поэтической мощью обрисовал его сильный, несгибаемый характер, сжигающую и иссушающую его уродливую, трагическую страсть.

Во второй трагедии — «Моцарт и Сальери» — Пушкин воспользовался получившей широкое распространение легендой о смерти великого австрийского композитора Моцарта, отравленного будто бы из зависти своим другом, итальянцем Сальери. На основе этого предания Пушкин построил глубокую философскую драму огромного интеллектуального напряжения. Сальери его трагедии — одаренный музыкант, фанатически уверенный в том, что в мире не существует и не должно существовать ничего такого, против чего были бы бессильны уединенный и постоянный человеческий труд и холодный, математический строгий расчет. Личность Моцарта и его гениальную музыку с ее общедоступностью, красотой и человечностью Сальери воспринимает как своеобразное «чудо», опровергающее все здание его жизни человека и музыканта. Отравляя Моцарта, Сальери приносит его в жертву своим жизненным принципам и стройности своих теоретических построений. Но попытка утвердить их ценой

преступления оборачивается нравственным поражением сухого, эгоистичного, рассудочного Сальери, победой глубоко человечного и жизнерадостного, обращенного к миру и людям Моцарта.

Анализируя характер шекспировского Отелло, Пушкин заметил: «Отелло не ревнив; он доверчив». Такому же сложному анализу Пушкин подвергет в своей «маленькой трагедии» характер Сальери. Пушкинский Сальери завидует Моцарту, но не потому, что от природы он завистник. Его чувства к Моцарту вытекают из мучительного сознания ложности того пути в искусстве, во имя которого Сальери стал ремесленником, «умертвив» звуки, разъяв музыку «как труп». Одаренный человек и музыкант, Сальери в душе больше, чем кто-либо другой, сознает превосходство Моцарта над собой, чувствует правду и силу его искусства. Но это-то и заставляет его мучительно страдать, рождая у него зависть и ненависть к более молодому и счастливому сопернику.

В «Моцарте и Сальери» Пушкин выразил свой нравственный идеал: слова духовно сломленного после совершения Сальери: «Гений и злодейство — две вещи несовместные», утверждают мысль о несовместимости искусства и злодеяния, о нравственной чистоте и душевном благородстве как неотъемлемых качествах подлинного человека искусства, без которых он неизбежно осужден на творческое бесплодие.

Третья «маленькая трагедия» — «Каменный гость» — написана Пушкиным на сюжет старинной испанской легенды о ловком и икуссном обольстителе женщин Дон-Жуане, жестоко наказанном за свое дьявольское искусство. Легенда эта ко времени создания «Каменного гостя» успела пройти через ряд драматических обработок, из которых Пушкину особенно хорошо известны были комедия Мольера «Дон-Жуан» и одноименная опера Моцарта (из ее либретто Пушкин выбрал эпиграф для «Каменного гостя»). Каждая из названных обработок давала свое, оригинальное истолкование характера центрального героя, который в XIX веке, при жизни поэта, засверкал новыми, необычными красками в известной поэме Байрона. Дон Гуан Пушкина также не похож на своих предшественников. Это — поэт любовной страсти. И в любви к Инезе (о которой пушкинский Гуан рассказывает в первой сцене своему слуге Лепорелло), и в дальнейшем — в отношениях с Лаурой и Доной Анной — Гуан неизменно чужд всякого притворства, искренен, исполнен подлинного чувства. Дон Гуан смел, отважен, красноречив, его

увлекают риск и опасности. Ему свойственны острое любопытство к жизни, присущее человеку Возрождения, желание смело испытать свою судьбу вопреки обветшавшим церковным и религиозно-нравственным догмам. Но бьющая через край энергия свободной, раскованной личности сочетается в нем с безразличием к нравственным последствиям его поступков.

В отличие от авторов других пьес о Дон-Жуане, Пушкин показывает характер героя в движении. В нем — «покорном ученике» разврата, каким Дон Гуан оставался долго, по собственному признанию,— жил человек с иными, более высокими стремлениями. Любовь к доне Анне заставляет Гуана «переродиться», осознать в себе этого другого человека. Но происходит такое «воскресение» слишком поздно,— убийца командора и дона Карлоса гибнет. Испытав миг чистого, подлинного счастья, он нравственно побежден и должен «безропотно» отдать в качестве расплаты свою жизнь.

Последняя из «маленьких трагедий» — «Пир во время чумы» — гениальная обработка отрывка из (гораздо более слабой в подлиннике) пьесы английского драматурга-романтика Д. Вильсона. Из Испании (где разворачивается действие «Каменного гостя») поэт переносит читателя в средневековую Англию. На фоне жестоких лишений и бедствий города, пораженного чумой, Пушкин рисует два противоположных характера — мягкой, задумчивой Мери и сильного душой, вдохновенного Вальсингама, который смело, открытыми глазами смотрит в глаза смерти и готов померяться с нею силами. Строй каждого из этих характеров ярко раскрывается в песнях, вложенных Пушкиным в уста Мери и Вальсингама,— грустной и задушевной у первой и грозной, исполненной мощи и бурного напряжения — у второго.

К «маленьким трагедиям» примыкает «Русалка», задуманная Пушкиным в Михайловском в 1826 году и осуществленная в 1829—1832 годах.

«Русалка» — опыт русской народной драмы, написанной на сюжет не исторического (как «Борис Годунов»), а фольклорного характера. В ней сказалось то же глубокое проникновение поэта в дух и образность русского народного творчества, которое получило отражение в его сказках, создававшихся параллельно. Еще в «Борисе Годунове» (в сцене «Царские палаты») Пушкин при изображении Ксении Годуновой попытался впервые, опираясь на материал народных лирических песен, воссоздать отра-

женный в них образ русской девушки, показать ее затаенный внутренний мир. В «Русалке» замысел этот получил дальнейшее развитие. Героиня пушкинской драмы с ее глубокой нравственной чистотой, верностью и силой чувства — поэтическое обобщение черт характера русской женщины из народа. Цельной и верной своему чувству Наташе в драме противостоят ее скупой и жадный, кончающий безумием отец и слабый, бесхарактерный князь, жертвующий личным чувством и счастьем любимой девушки во имя сословного долга. Работа над «Русалкой» не была доведена до конца. Драма осталась незавершенной. Совершенство ее трех характеров-типов, проникающий драму лиризм, ее верность духу народной поэзии поставили ее в глазах позднейших поколений наравне с другими величайшими шедеврами Пушкина.

Неоконченным остался последний из крупных драматических замыслов Пушкина — «Сцены из рыцарских времен» (август 1835 года), навеянный, быть может, «Жакерией» Мериме и «Фаустом» Гете. Написанные за полтора года до смерти поэта «Сцены» тесно связаны с занятиями Пушкина-историка, получившими особенно разносторонний характер в последний период жизни поэта. Читая в это время книги по истории западно-европейского феодализма и возникновения «среднего сословия», Пушкин попытался в «Сценах из рыцарских времен» в драматической форме изложить суть социльно-политических событий тех времен. Выбрав своим героем сына разбогатевшего ремесленника-простолюдина, стремящегося пробиться в люди, Пушкин заставляет Франца испытать на службе у представителей привлекавшей его вначале рыцарской знати ряд унижений, которые толкают героя «Сцен» на борьбу с рыцарством. Сохранившиеся планы продолжения указывают на то, что Пушкин намеревался завершить «Сцены» картиной падения феодализма на Западе под тройным натиском восставшей народной толпы, изобретенного монахом-алхимиком пороха и печатного станка — символа научных и технических открытий XV—XVI веков. Свидетельствуя о замечательной исторической проницательности поэта, «Сцены» представляют еще один, новый тип драматического сочинения, рассчитанного скорее на чтение, чем на сценическое воспроизведение, и являющегося по жанру своеобразной драматизированной социально-экономической и бытовой хроникой, соединяющей в финале быт и символическую фантастику.

В бумагах поэта сохранилось несколько планов и набросков других, неосуществленных произведений драматического характера. В 1822 году в Кишиневе Пушкин начал историческую трагедию о Вадиме Новгородском, позднее в разное время его привлекали другие сюжеты, которые он собирался разработать то в форме исторической трагедии, то в форме бытовой драмы или комедии из современной жизни. Один из осколков подобных драматических замылов — «Сцена из Фауста» (1825), а также ряд более ранних набросков «Адской поэмы» на тот же сюжет. Наконец, один из заготовленных им впрок драматических сюжетов Пушкин в 1835 году передал Гоголю, творчески переработавшему его и положившему в основу «Ревизора». Самое перечисление этих замыслов Пушкина свидетельствует об их удивительном разнообразии. Как и в других жанрах, в области драматургии замыслы не повторяли один другой, намечая всякий раз перед литературой новые направления и пути развития.

Несмотря на громадное впечатление, которое произвели на первых читателей «Борис Годунов» и «маленькие трагедии», драматургия Пушкина долгое время оставалась непонятой критикой и театральными деятелями следующих десятилетий. Психологическую и философскую глубину «маленьких трагедий» в полной мере после Белинского ощутил лишь Достоевский, развивший дальше в своих романах многие их основные образы и темы. Наиболее глубокое творческое истолкование характеры пушкинских драм в XIX и начале XX века получили не на драматической, а на музыкальной сцене — в операх Мусоргского, Даргомыжского, Римского-Корсакова.

Одновременно с «Маленькими трагедиями» Пушкин создает иной — прозаический — цикл «Повести Белкина» (1830). В отличие от пушкинсих драм их действующие лица — не претендующие на историческую значительность простые русские люди — мастеровой, армейские офицеры, сельские барышни, люди из провинциальных помещичьих семейств. Предельно просты (за исключением открывающий этот цикл повести «Выстрел») и сюжеты самих повестей. Да и сам автор выступает в них в маске неискушенного в литературе молодого провинциального помещика Белкина. И вместе с тем каждая из них — предел художественного совершенства. Их простота и емкость,

предельный лаконизм каждой повести, изящество рассказа, отсутствие романтических эффектов, элементов художественной стилизации сообщают повестям глубокое очарование. С большой любовью к своим скромным персонажам и вместе с тем не без глубокой авторской иронии над ними, поэт рисует перед нами скромные события их жизни, приобретающие под его пером глубокую значительность, свидетельствуя о тончайшем понимании сокровенных тайн душевной жизни. Описание долгожданного переезда московского гробовщика Адрияна Прохорова, обиды, нанесенной его самолюбию и его почтенному ремеслу новыми соседями, его надежд на очередной выгодный заказ и беспокойного сна, отражающего тайные угрызения совести за невинный обман, к которому он вынужден был не раз прибегать, чтобы выгоднее продать свой скорбный товар богатым клиентам — «мертвецам христианским», — высвечивают неустанную работу мысли, надежды и разочарования, радости и горести этого непритязательного героя. Соперничество двух армейских офицеров, несходных по возрасту, характеру и общественному положению, превращается под пером автора в драму уязвленной гордости, способствующей мстительным порывам и смерти одного из ее участников (представляющей, по-видимому, род сознательного **самоубийства**). Расказ о метели, разрушающей планы романтической женитьбы двух молодых героев-любовников, перерастает в историю жизненного испытания; неожиданное вмешательство судьбы в человеческую жизнь приводит здесь не только к ряду неожиданных хитросплетений и к смерти одного из героев на поле боя, но и способствует превращению его невесты из простодушной и наивной девушки в зрелую, умудренную жизнью женщину, а обвенчанного с нею волею случая гусара-повесу ведет к обретению жизненной зрелости и глубокого, подлинного чувства. Подобным же испытанием, приводящим его к гибели, для старого, честного станционного смотрителя Самсона Вырина становится решимость его любимой дочери избрать для себя иную, непонятную ее отцу новую жизнь в Петербурге. В душе же его дочери бегство с офицером-дворянином оставляет, несмотря на ее счастливо сложившуюся судьбу, сознание своей неизгладимой нравственной вины перед отцом. Наконец венчает цикл история шутливого маскарада уездной барышни, подобно героиням комедий Шекспира и

испанских драматургов эпохи Возрождения одевающей чужое платье для того, чтобы неожиданно для себя не только устроить свое будущее семейное счастье, но и примирить между собой две враждующие семьи русских провинциальных Монтекки и Капулетти. Во всех этих полных воздуха и солнечного света пяти жизненных историях господствует стихия игры. И вместе с тем они глубоко серьезны и человечны, благодаря сердечному участию автора к судьбе его перонажей, умению приобщить души читателя к их скромным радостям и напастям.

Переход от романтических «южных» поэм к «Евгению Онегину» (а затем — к «Графу Нулину», «Повестям Белкина», «Полтаве», «Домику в Коломне») был, как и работа над «Борисом Годуновым», важнейшим шагом Пушкина на пути движения его к идеалу глубокой, понятой реалистически народности. «Он понял,— писал Белинский, говоря о причинах, обусловивших эволюцию Пушкина от поэм 10-х — начала 20-х годов к прозе и роману в стихах,— что время эпических поэм давным-давно прошло и что для изображения современного общества, в котором проза жизни так глубоко проникла самую поэзию жизни, нужен роман, а не эпическая поэма. Он взял эту жизнь, как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений; взял ее со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостью».[34]

В «Борисе Годунове» русская история предстала перед читателем во множестве бытовых и психологических отражений, дополняющих друг друга и благодаря этому складывающихся в единую и цельную, при всей своей внутренней сложности, картину. Близкий этому метод «стереоскопического» по своей объемности и выразительности воссоздания жизни современной России, воспринятой во всем богатстве ее бытовых и психологических красок, Пушкин применил в «Онегине».

Если комедия Грибоедова «Горе от ума» была в русской литературе XIX века первым драматическим произведением, исторически верно запечатлевшим черты молодого человека эпохи декабризма — «героя своего времени», то «Евгений Онегин» был первым русским романом времени. Он навсегда сделал для нас живыми и близкими образы мыслящих русских людей той же декабристской и последекабристской эпохи,— людей с душой и сердцем, живущих той глубокой и напряженной внутренней жизнью, которая стала важнейшей характерной чертой героев всей последующей классической русской литературы.

«Пушкин в своих созданиях, — заметил Тургенев, — оставил нам множество образцов, типов... того, что совершилось потом в нашей словесности».[35] И вместе с тем, по выражению Достоевского, Пушкин дал нам «почти все формы искусства».[36] В этих лапидарных определениях, принадлежащих двум из гениальных продолжателей жизненного дела поэта, глубоко и точно охарактеризована его роль как пролагателя новых исторических путей русской литературы. Пушкин открыл для русской литературы целый мир неизвестных ей прежде человеческих переживаний, чувств и идей, он бесконечно расширил ее содержание и определил главную, магистральную линию ее дальнейшего развития в XIX и XX веках. Классическая красота и совершенство произведений великого поэта стали нормой, недосягаемым образцом для всех последующих видных представителей русской литературы, к какому бы из художественных направлений они не принадлежали.

«В течение веков, — справедливо пишет один из современных исследователей истории русской поэзии, — лирическая поэзия ограничивала круг своих предметов идеальным содержанием. Критерием отбора фактов действительности, душевных качеств, эмоциональных состояний, которые могут быть воспроизведены в лирике, служила оценка по эстетическому признаку. Явления внутренней жизни человека пропускались через определенный фильтр (или задерживались им) в зависимости от того, были ли они поэтичны или прозаичны, прекрасны или безобразны».[37]

В поэзии Пушкина лирический горизонт поэта бесконечно расширился. Весь широкий мир природы, истории, общественной и личной жизни получил в лирике Пушкина право на поэтический «отзвук», каждое его явление — право на свое, строго соответствующее его «мере» и его месту в жизни поэтическое отражение.

В статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов», помещенной в «Полярной звезде» на 1825 год, декабрист А. А. Бестужев, опиравшийся на исторические идеи Дж. Вико и молодого Гердера, утверждал, что словесность у всех народов имела свое «круготечение», обусловленное вечными «общими законами природы». Начинаясь с возраста гениев, «возраста сильных чувств и гениальных творений»,

поэзия впоследствии, с пробуждением критической мысли и исторического самосознания, от «века творения и полноты» эволюционировала к «веку посредственности». За «гениальными творениями», рожденными первым непосредственным бурным вдохновением, еще не освещенным критической мыслью, в ней неизбежно следовал упадок, за лирикой и трагедией — история, критика и сатира.[38]

Романтическая концепция истории литературы, набросанная Бестужевым, вызвала тогда же, в 1825 году, резкие возражения Пушкина.

Противопоставив Бестужеву реальный ход исторического развития древней — греческой и римской — и новой — французской, итальянской и английской — литератур, Пушкин горячо восстал против мысли Бестужева о том, что «первым веком» литературы «везде» был «возраст гениев». Ни одна известная нам литература, утверждал Пушкин в противовес Бестужеву, не начиналась с «возраста гениев»: если оставить в стороне греческую литературу, о ходе развития которой мы не можем судить с достаточной полнотой из-за скудости дошедших до нас памятников, то и в Риме, и в Западной Европе поэзия лишь постепенно, в ходе своего развития, от первых, сравнительно несовершенных творений поднималась к подлинно великим и совершенным. «Невий предшествовал Горацию, Энний Виргилию, Катулл Овидию... Таинства, ле, фаблио предшествовали созданиям Ариоста, Кальдерона, Dante, Шекспира. После кавалера Marini явился Alfieri, Monti и Foscolo, после Попа и Аддиссона — Байрон, Мур и Соуве. Во Франции романтическая поэзия долго младенчествовала... Спрашивается, где видим и тень закона, определенного г. Бестужевым?» (XI, 25–26).

Неудивительно, что историко-литературная концепция, изложенная в статье критика-декабриста, вызвала столь решительную оппозицию Пушкина. Ведь от того или иного решения вопроса, поставленного Бестужевым, зависела оценка современного им состояния и дальнейших перспектив развития русской литературы. Если время «гениальных творений» в литературе, как полагал романтик Бестужев, прошло, и для нее наступил период «посредственности» — период не столько высокого поэтического творчества, сколько «разбора», «удивления и отчета», истории, критики и сатиры, то отсюда (хотя сам Бестужев

такого ответа не давал, делая для русской литературы исключение) вытекал довольно пессимистический ответ на вопрос о дальнейших путях и возможностях развития также и русской литературы. Если литература каждого народа достигает своей вершины только один раз, в пору своего младенчества, на основе свободного излияния «сильных чувств», пробуждение же критической мысли неизбежно ослабляет эти чувства, то и в русской литературе эпоха наивысшего расцвета поэзии была уже пройдена и для нее наступил период не «поэзии», а «прозы», не «творчества», а критического самосознания и «отчета».

Возражения, которые Пушкин выдвинул против романтической историко-литературной концепции Бестужева, были, таким образом, тесно связаны с представлением Пушкина об исторических судьбах русской и мировой литературы и перспективах их дальнейшего развития. Талантливый писатель и критик — декабрист Бестужев был в своей литературной деятельности воодушевлен горячим патриотическим чувством и так же, как Пушкин, горячо верил в будущее русской культуры и литературы. Но защищавшаяся им в его статье философско-историческая теория имела, независимо от его воли и желания, культурно-пессимистический характер и, будучи доведена до своего логического конца, вела неизбежно к выводу о закономерном упадке художественного творчества с развитием цивилизации. Против этого романтического тезиса, близкого взглядам Гегеля, и были направлены критические замечания Пушкина.

В противоположность Бестужеву Пушкин был глубоко уверен в том, что пробуждение критической мысли и исторического самосознания не враждебны поэзии, но являются важным орудием ее исторически прогрессивного развития, ее подъема на новую, более высокую ступень. К защите этого коренного убеждения, нашедшего свое выражение в полемике с Бестужевым, Пушкин вернулся вторично в 1826—1827 годах в замечаниях на статью другого критика — декабриста, своего лицейского товарища В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической» (1824), где идеалу Кюхельбекера — безотчетному поэтическому «восторгу» — великий поэт противопоставил «силу ума», «труд», «соображение понятий» как необходимые условия подлинно великого поэтического творения (XI, 41—42).[39]

Пушкин уже в 20-е годы не менее, а часто гораздо более отчетливо, чем романтики 20-х годов, как стоявшие в стороне от декабристского движения, так и участвовавшие в нем, сознавал основные исторические противоречия своего времени. И вместе с тем ощущение противоречий его «жестокого века» не вело поэта к романтической идеализации прошлых эпох общественного и культурного развития, не вызывало у него ни малейшего сомнения в будущем русской (и вообще человеческой) культуры. Это целиком относится ко взглядам Пушкина на исторические судьбы русской литературы.

Пушкин был убежден в том, что время для «гениальных творений» в литературе в его эпоху не прошло и что, напротив, союз поэзии и мысли открывает для поэтического творчества новые возможности. Этот трезвый, оптимистический взгляд великого поэта на перспективы развития поэзии в современную ему эпоху, отраженный в его замечаниях на статью Бестужева, помог Пушкину правильно понять насущные исторические задачи русской литературы и определить дальнейшие пути ее развития в XIX веке.

Вопрос, который стоял в центре полемики Пушкина с Бестужевым, горячо волновал умы в начале XIX века не только в России. Можно сказать, не боясь преувеличения, что он стоял в центре всех литературных споров и дискуссий этого времени.

Может ли на почве той новой действительности, которая исторически занокомерно сложилась в результате революционных бурь, военных потрясений и национально-освободительных движений начала XIX века, возникнуть новая литература, не уступающая по своему художественному совершенству наиболее великим явлениям литературы древнего мира и эпохи Возрождения? И может ли современная литература смело положить в основу своего дальнейшего развития образ «современного человека», каким он предстал перед поэзией в результате событий, пережитых обществом на рубеже нового столетия, или она должна отказаться от задачи поэтического воплощения во весь рост фигуры своего мыслящего и чувствующего современника, продолжая разрабатывать старые сюжетные схемы и жанровые традиции, завещанные прошлыми веками? Мимо этих вопросов, поставленных самой жизнью, не мог безучастно и равнодушно пройти ни один из видных литературных деятелей начала

XIX века. И не случайно они в те же годы оказались в центре внимания Гегеля в его «Эстетике», где подведены философские итоги многим эстетическим дискуссиям 1810—1820-х годов.

Историческое значение Пушкина тесно связано с тем, что он очень рано почувствовал, а позднее смог сформулировать вполне сознательно верный ответ на оба указанных вопроса. В отличие от Бестужева и многих других современников великого русского поэта, у Пушкина, при всем его огромном уважении к прошлому опыту и достижениям мировой поэзии, никогда не возникало мысли о том, что истинная поэзия — принадлежность «младенческого» возраста человечества и что с точки зрения перспектив, которые он открывает для ее развития, XIX век уступает другим, более ранним эпохам. И вместе с тем уже для молодого Пушкина стало ясно, что единственный верный путь в его время для развития поэзии и литературы вообще — это не путь «подражания древности», а стремление к широкому, всестороннему воспроизведению стихии современной жизни и реального образа «современного человека» во всей его исторической сложности, с реально присущими этому образу в самой жизни внутренними противоречиями.

Именно по этому пути Пушкин — все более сознательно и целеустремленно — двигался на протяжении всей своей жизни. И именно этот путь сделал Пушкина основоположником русской литературы XIX века, учителем последующих великих русских писателей-реалистов, продолжавших начатую им художественную разработку живого исторического опыта реальной русской жизни своего времени.

Перед писателями начала XIX века, творчество которых складывалось после Великой французской революции, жизнь поставила иные задачи, чем перед их предшественниками. Им предстояло впервые открыть и художественно освоить целый новый материк. Человек XIX века, духовно сформировавшийся в обстановке новой, послереволюционной действительности, не был похож на героя литературы XVII—XVIII веков. Он был во многом ближе по своему интеллектуальному облику к герою литературы Возрождения. И не случайно в начале XIX века отталкивание от традиций классицизма обычно сопровождалось столь же сильным притяжением к образам Гамлета и других шекспировских персонажей. Мыслящий и чувствующий человек

нового века имел за плечами долгий и поучительный опыт предшествующих поколений, он был наделен глубоким и сложным внутренним миром, перед его умственным взором витали исторические образы эпохи французской революции, наполеоновских и антинаполеоновских войск, национально-освободительных движений начала XIX века, образы поэзии Гете и Байрона. Но изменился неузнаваемо по сравнению с прошлым не только духовный мир передовой, мыслящей личности, которая требовала от писателя своего отражения в литературе. Жизнь, мировоззрение, духовный облик народных масс также претерпели значительные изменения по сравнению с прошлым. Человек из народа, который участвовал во французской революции или на плечи которого легла тяжесть борьбы с Наполеоном, не мог быть обрисован в литературе теми средствами, какими изображали народ поэты и романисты предыдущего столетия,— он требовал для своего поэтического воплощения иных приемов и методов.

Вся литературная борьба начала XIX века между классиками и романтиками, между романтиками и реалистами, где она ни происходила и под какими бы лозунгами ни велась, была, в сущности, как показал Стендаль в своем знаменитом памфлете «Расин и Шекспир» (1823), борьбой по вопросу об отношении литературы к новой, послереволюционной действительности. Человек 20-х годов XIX века, утверждал Стендаль, хотел видеть в литературе отражение своего подлинного морального и интеллектуального облика. А потому его не могли удовлетворить традиционные герои и традиционные формы литературы XVII—XVIII веков, которые были приспособлены к выражению иного типа мыслящей и чувствующей личности, но не давали достаточного простора для воссоздания в искусстве слова духовного мира, физического и нравственного облика молодого человека XIX века.[40]

В России Отечественная война 1812 года сыграла в духовном и нравственном развитии общества роль важнейшего исторического катализатора, который по своему значению для национальной культуры может быть сопоставлен с периодом революции XVIII века на Западе. После Отечественной войны 1812 года культурно-исторический облик русского общества глубоко изменился по сравнению с XVIII столетием и его нельзя было изображать с помощью наличного арсенала традиционных поэ-

тических образов и средств, разработанных поэтами XVIII и повествователями начала XIX века, включая Карамзина и молодого Жуковского. Образ умного, скептического вельможи, наслаждающегося радостями жизни и в то же время с тревогой прислушивающегося к «глаголу времени», в котором ему слышится предвестье не только его собственной неизбежной смерти, но и предвестье неизбежного разрушения всего окружающего его пышного великолепия, падения героев и царств — этот центральный образ поэзии Державина — уже не мог найти в сердцах молодежи, которая участвовала в борьбе с Наполеоном или духовно сложилась в период Отечественной войны, того поэтического отклика, какой он имел у ее отцов. Но и центральные образы сентиментальных повестей Карамзина, поэзии Жуковского и Батюшкова были созвучны лишь некоторым, отдельным сторонам души и сердца людей нового века, далеко не во всем отвечая их более сложным запросам и потребностям. Только Пушкин смог и в стихах, и в прозе найти адекватные средства для воплощения разностороннего духовного мира, исторического облика и поведения того нового, глубоко мыслящего и чувствующего героя русской жизни, который занял в ней центральное место после 1812 года (и в особенности после восстания декабристов).

В заметках к статье о народной драме Пушкин писал, что истинным предметом трагедии является «человек и народ» (XI, 419). Эти не раз цитировавшиеся слова можно с известным правом истолковать как пушкинское определение предмета не только трагедии, но и других литературных жанров.

Литература всегда была для Пушкина прежде всего выражением человека, его внешней и внутренней жизни, его чувств и страстей, его взаимоотношений с обществом, с историей и народом. Реальный образ «современного человека» стоял в центре поэтического внимания Пушкина начиная с его первых шагов на поэтическом поприще.

В ранних, лицейских стихотворениях и поэмах Пушкин еще не мог, да и не решался сделать героем своей лирики человека нового поколения со всей присущей ему внутренней психологической сложностью. Выражение своего внутреннего мира он стремился подчинить по примеру предшественников разработке ряда уже сложившихся в литературе устойчивых эстетических «масок». В соответствии с этим образу поэта в ранней пушкинской поэзии были присущи всякий раз условные, трафаретные

черты: то это молодой монах, томящийся в своей келье, то юноша-эпикуреец, участник свободных, непринужденных бесед и дружеских «пиров», то юный римлянин, восстающий против общественных пороков и злоупотреблений, и т. д. Разумеется, каждая из подобных поэтических «личин» не была для поэта *только* личиной: она позволяла ему всякий раз выразить определенную грань своей личности, определенную важную сторону своего поэтического мировоззрения, своих идеалов и переживаний. Но для того, чтобы выразить их, поэт должен был каждый раз «перевести» их на язык условных, «готовых» поэтических образов, данных традиций и уже наличных в сознании читателя. Пушкинское стихотворение представляло как бы равнодействующую двух сил: личного переживания поэта и условной, «готовой», традиционной поэтической формулы-схемы, по внутренним законам которой оформлялось и развивалось это переживание.

Однако постепенно поэт освобождается от власти канонов и в его стихотворениях перед нами предстает уже не юный «философ»-эпикуреец, обитатель условного «городка», а человек нового века, с его богатой и напряженной интеллектуальной и эмоциональной внутренней жизнью.

Аналогичный процесс происходит в творчестве Пушкина в любых жанрах, где условные образы персонажей, уже освященные традицией, уступают место фигурам живых людей с их сложными, разнообразными поступками и психологическими мотивами.

Так в центре внимания поэта оказывается образ мыслящего и чувствующего человека XIX века. Сначала это еще несколько отвлеченные Пленник или Алеко. Но скоро их сменят вполне реальные Онегин, Ленский, молодой Дубровский, Германн, Чарский. И, наконец, самым полным выражением нового типа личности станет лирическое «я» Пушкина, сам поэт, духовный мир которого — наиболее глубокое, богатое и сложное выражение жгучих моральных и интеллектуальных вопросов времени.

Русские писатели XVIII века, так же как писатели этого столетия на Западе, изображая человеческий характер, подходили к нему с двух противоположных точек зрения. С одной стороны, мы находим у них целый ряд замечательных, дышащих правдой портретов людей своего времени, выписанных с большой впечатляющей пластической силой и бытовой конкретностью. Таковы образы ряда героев Фонвизина или портрет

Державина, нарисованный им самим во многих его одах, в том числе в написанном уже в начале XIX века стихотворении «Евгению». И в то же время, правдиво рисуя многие черты быта, нравов и даже духовного облика людей XVIII века, писатели этого столетия еще не понимали, что они непохожи на черты быта, нравов и психологии людей других исторических эпох. Присущие нередко предшественникам Пушкина большая зоркость и внимание к реальной жизни и реальному облику людей своего времени сочетались у них с удивительным, с нашей точки зрения, антиисторизмом в понимании общих законов человеческой природы и человеческого разума, которые представлялись им «вечными» и неизменными.

Поэтому правда быта обычно соседствовала в литературе XVIII века с рационалистической схемой. Человек, которого она изображала, принадлежал одновременно двум мирам — миру реальной жизни и миру отвлеченного рассудка, по законам которого сконструирован в произведениях литературы XVIII века нравственный и интеллектуальный облик ее героя, представляющий в понимании писателя выражение общих, «вечных» свойств человеческой природы и разума.

С этой — наиболее общей — особенностью литературы XVIII века, определившей ее противоречивый подход к изображению человеческого характера, не порвали и непосредственные предшественники Пушкина — Карамзин и Жуковский. Мы знаем, что Карамзин собирался написать роман «Рыцарь нашего времени», который не был им окончен и был опубликован в виде фрагмента. Название этого фрагмента, на первый взгляд, противоречит нашему утверждению и свидетельствует о понимании писателем неразрывной связи духовного облика человека с его «временем». Однако это верно лишь до известной степени. Ведь и задолго до Карамзина Фонвизин устами Стародума выражал мысль о различии между нравами и воспитанием в петровскую и екатерининскую эпохи, что не помешало тому же Фонвизину (да и другим писателям XVIII века), признавая обусловленность нравов «образом правления», судить в то же время об основных чертах человеческой природы внеисторически, руководствуясь отвлеченными критериями «добра» и «зла». То же самое относится к Карамзину. Признавая как писатель и историк, что «нравы» меняются в ходе истории общества, он в то же время считал основные законы человеческого «сердца» вечными и неизменными, одинаковыми в Новгороде времен Марфы

Посадницы и в александровскую эпоху (так же, как они были одинаковы, по его мнению, у простой крестьянки Лизы и неиспорченного человека из дворянской среды). Из подобного внеисторического и внесоциального понимания «вечных» законов «сердца» вытекали однообразие, психологическая одноцветность героев не только повестей Карамзина, но и баллад Жуковского, в которых подчеркнуто именно их общечеловеческое содержание. Поэтому чувства античного эпического героя, средневекового рыцаря или киевского богатыря обрисованы в них почти одинаковыми чертами, психологически созвучными настроению самого поэта.

Одним из главнейших условий того исторического переворота, который Пушкин совершил в развитии русской поэзии, драматургии и повествовательной прозы, был осуществленный им принципиальный разрыв с просветительски-рационалистическим, внеисторическим представлением о «природе» человека, законах человеческого мышления и чувствования. И все же в плане поэтики вопрос этот еще сравнительно мало разработан пушкиноведением.

Писатели-рационалисты XVIII века шли к пониманию внутреннего мира своих героев от наперед данного, философски обоснованного представления об основных общих свойствах человека, которого они рассматривали как продукт природы и воспитания и который не заключал в себе, с их точки зрения, ничего загадочного. В творчестве же Гете, Пушкина, Байрона не априорные наперед выработанные философские представления о природе человека и ее свойствах служат исходным пунктом психологического анализа, но как раз наоборот — исследование исторически конкретной, сложной, причудливой и во многом парадоксальной психологии «современного» героя становится для автора своеобразным ключом к познанию общества. Другими словами, то, что Радищевым, Карамзиным и вообще русскими писателями XVIII века мыслилось как своего рода предпосылка психологического исследования души отдельного человека, для Пушкина становится конечной целью исследования. Изображая «современного» человека и его поведение, автор стремится отныне не проиллюстрировать психологически то, что ему как знатоку человеческой природы и «нравов» своего века известно заранее, а, наоборот, через постижение сложной, ускользающей от традиционных психологических объяснений «души» современного человека проникнуть в еще более сложные,

никем до него не исследованные глубины общественной жизни и человеческой природы. Сложная и противоречивая «душа» «молодого человека» начала XIX века в «Кавказском пленнике», «Цыганах», «Евгении Онегине» стала для Пушкина объектом художественно-психологического наблюдения и изучения в ее особом, специфическом и неповторимом историческом качестве. Ставя своего героя каждый раз в определенные условия, изображая его в различных обстоятельствах, в новых отношениях с людьми, исследуя его психологию с разных сторон и пользуясь для этого всякий раз новой системой художественных «зеркал», дающих более глубокое и сложное отражение «души» героя, Пушкин в своей лирике, южных поэмах и «Онегине» стремится с различных сторон приблизиться к пониманию его «души», а через нее — дальше к пониманию отраженных в этой душе закономерностей современной ему общественно-исторической жизни.

В результате из средства образно-психологической иллюстрации наперед заданной, априорной рационалистической мысли, дававшей «готовый» ответ на все могущие возникнуть у читателя вопросы, каким он обычно оставался еще у писателей XVIII века, психологический анализ стал в творчестве Пушкина сложным, диалектическим инструментом художественного исследования исторической дейтвительности. Это новое качество психологического анализа, проявившееся в русской литературе впервые в произведениях великого поэта, явилось предпосылкой его дальнейшего обогащения у учеников и наследников Пушкина.

Историческое понимание человека и человеческой психологии начало рождаться у Пушкина в конце 1810-х — начале 1820-х годов. Первое отчетливое выражение его мы встречаем в исторических элегиях этой поры («Погасло дненое светило...» (1820), «К Овидию» (1821) и др.) и в поэме «Кавказский пленник», главный герой которой был задуман Пушкиным, по собственному признанию поэта, как носитель чувств и настроений, характерных для молодежи XIX века с ее «равнодушием к жизни» и «преждевременной старостью души» (письмо В. П. Горчакову, октябрь — ноябрь 1822; XIII, 52). Возникший впервые в период южных поэм, исторический подход Пушкина к пониманию «законов» души и сердца человека — прошлого и современного — получит вскоре свое последовательное выраже-

ние в «Евгении Онегие», как и «Борисе Годунове». С этой точки зрения необыкновенно интересным представляется сопоставление «Евгения Онегина» с появившимся в 1824 году, в период, когда Пушкин обдумывал план своего задуманного уже в 1820 году романа в стихах с романом Вальтера Скотта «Пират». Французский перевод этого романа в четырех книгах появился с обозначением полного имени автора в 1822 году[41] и, без сомнения, находился в поле зрения автора «Евгения Онегина» в пору писания им первых глав его поэмы (1823—1824). Тем примечательнее различие внутреннего содержания обоих этих романов при известном сходстве (и частичном совпадении) ряда внешних фабульных ситуаций. В романе Вальтера Скотта, действие которого разворачивается в XVII веке, на Шетлендских островах, в отличие от других его романов, нет исторических лиц: все действие замкнуто в пределах домашней, «частной» жизни.

Как и в «Евгении Онегине», в «Пирате» два героя и две сестры-героини — дочери старого Магнуса Тройла Минна и Бренда. Первая из них обладает мечтательным характером, любит так же, как Татьяна, уединение и книги, а вторая — веселая и резвая, как пушкинская Ольга, отличается душевным спокойствием и уравновешенностью. Столь же различны и оба героя «Пирата»: жених Бренды — благополучный и счастливый, пользующийся всеобщей любовью, но при этом ничем не выделяющийся из своей среды юноша Мордонт Мертон и избранник ее сестры — окруженный печалью и таинственностью, мрачный и отверженный обществом пират Кливленд (первоначальная дружба между которыми переходит в постепенно усиливающуюся вражду и имеет кровавую развязку, хотя Кливленд не убивает Мертона,— он тяжело ранит его, после чего старая знахарка, слывущая на острове волшебницей Норна спасает его от смерти). Однако, при указанном внешнем фабульном сходстве, оба романа отражают две принципиально различные ступени в развитии жанра романа в XIX веке.

«Пират» — отчасти «этнографический» роман, где в центре внимания автора находится своеобразная природа и неповторимый бытовой уклад жителей Шетлендских островов, их поверья, легенды и сказания, отчасти своеобразная — полная таинственности — прозаическая поэма, развивающая традиционные мо-

тивы «готического» романа и восточных поэм Байрона. Прямым потомком Корсара и Лары является и вальтер-скоттовский Кливленд, рожденный пиратом, навсегда отрезанный этим своим наследственным проклятием и связанным с ним роковым прошлым от других людей. И столь же условным и далеким от проблем реальной жизни эпохи остается романтический образ Бренды, характер которой более близок обреченным роком на вечные страдания героиням Жуковского, чем пушкинской Татьяне. Пушкин не только переводит конфликт, созвучный фабульным коллизиям «Пирата», из мира условной исторической «дали» в мир живой современности,— он подходит к нему как глубокий мыслитель и аналитик русского общества и живой человеческой души. Его Ленский, Онегин, Татьяна (и даже отец Онегина, его дядя и старики Ларины) — люди вполне конкретной, точно очерченной исторической эпохи с неотъемлемыми от нее нравственными и эстетическими представлениями, кодексом личного поведения, понятиями о долге и чести.

Настойчиво проводимое Пушкиным в «Онегине» сопоставление бытового и нравственно-психологического облика двух поколений — Онегина с его отцом и дядей, Татьяны с ее родителями и т. д. — свидетельство исключительного по своей глубине, тончайшего понимания зависимости человеческой психологии от бытовой и культурно-исторической атмосферы времени. В отличие от главных героев произведений его предшественников и старших современников в русской литературе, в том числе героев Карамзина и Жуковского, Онегин и Татьяна — люди, весь психологический и нравственный облик которых пронизан отражениями интеллектуальной и нравственной жизни их времени. Причем сделано это автором вполне сознательно, так как в отличие от его предшественников «законы сердца» представляют собой в его понимании не внеисторическую абстракцию, а конкретное, исторически обусловленное и изменяющееся явление. Как прекрасно понимает Пушкин, отец Онегина или Ларина-мать, оказавшись в положении Евгения и Татьяны, вели бы себя *иначе*, так как их времени были свойственны другие идеалы и другие нравственные представления, а вместе с тем — и другой строй чувства, иной жизненный ритм. Молодой человек, выросший в Петербурге, воспитанный гувернером-французом и читавший Адама Смита, мыслит иначе, чем его

недалекий, воспитанный еще во нравах прошлого века, «благородно» служивший и промотавшийся отец; поколение, кумирами которого были ловласы и грандисоны, чувствовало не так, как поколение, зачитывающееся Байроном, Бенжаменом Констаном и мадам де Сталь. Сопоставляя характеры Онегина и Татьяны с характерами людей прошлого поколения, описывая историю их воспитания и нравственного формирования, рассказывая читателю о первых впечатлениях и круге чтения каждого из них, Пушкин показывает, как в реальном процессе жизни складываются новые, исторически неповторимые свойства души людей XIX века. Свойства эти определяют особые черты всей жизни — внешней и внутренней — молодого поколения, жизни принципиально, качественно отличной от жизни «отцов», таящей в себе новые, неизвестные прежней литературе сложные нравственно-психологические проблемы.

Татьяна встречает Онегина. В сентиментальной повести эта встреча была бы описана как встреча двух «сердец», в романтической поэме — как встреча двух избранных, хотя и различных по своему складу, высоких, поэтических «натур», противопоставленных поэтом окружающей действительности и превосходящих других, обыденных людей по силе чувств и стремлений.

Совсем другое мы видим у Пушкина. И Татьяна, и Онегин мыслятся Пушкиным не как вариации «готовых», поторяющихся типов, а как диалектически-сложные человеческие характеры, каждый их которых несет на себе отпечаток вырастивших его условий жизни, своего особого душевного опыта. Несходными обстоятельствами развития героев романа определен и характер того психологического преломления, которое образ каждого из них получает, отражаясь в сознании другого.

Чувство Татьяны — не просто влечение одного «сердца» к другому, способному его понять. Так характеризует в письме к Онегину свою любовь сама Татьяна. Но не так смотрит на ее чувство поэт. Как показывает читателю Пушкин, любовь Татьяны составляет психологическое отражение (и выражение) всей ее предшествующей жизни. Она для поэта — не исходная, неразложимая, «постоянная» величина, но клубок психологических настроений, производное от многообразных жизненных фактов — материальных и духовных. Татьяна выросла в сельской глуши, среди буяновых и пустяковых. Но в формировании

ее внутренней, душевной жизни принимали участие и другие начала — русская природа, общение с няней, восприятие народной жизни. И, наконец, вся окраска любовного чувства Татьяны к Онегину была бы иной, если бы она не пропустила его образ сквозь призму героев и сюжетов своих любимых романов, не ассоциировала его с ними. Так любовь Татьяны оказывается по своему содержанию и форме психологически сложным итогом всей предшествующей истории ее «души», производным от тех разнородных, противоположных по своему направлению социально-бытовых и культурных впечатлений «века», под воздействием которых сложилась ее внутренняя жизнь.

Отсюда вытекает важное следствие, имевшее громадное, принципиальное значение для формирования основ того нового искусства, которое создавал Пушкин. Допушкинская русская повествовательная литература мало интересовалась теми субъективно-психологическими преломлениями, которые внешний мир и отдельные его явления приобретали, отражаясь в сознании того или иного из литературных персонажей. И это понятно, так как душевную жизнь персонажа она рассматривала как цепь «однозначных» устойчивых психологических элементов, каждый из которых существовал в представлении писателя изолированно, обладал суммой своих, строго определенных признаков и не был органически связан с другими, соседними элементами.

Иное мы видим у Стерна, Руссо, Гете, у Пушкина и его современников. Детство и зрелый возраст Онегина и Татьяны, их воспитание и последующие впечатления, их отношение к природе, людям, окружающим их предметам быта — это в изображении Пушкина не разрозненные, изолированные, а взаимосвязанные, динамически переходящие друг в друга моменты единого процесса социально-бытового и психологического развития героев. Характеристика отца Онегина, его дяди, учителей, описание его жизни в Петербурге создает, даже независимо от их связи с последующей душевной историей героя, яркую картину русской дворянской жизни начала XIX века. Но важные для поэта в этой своей социально-бытовой и историко-культурной характерности, они не менее важны для него как экспозиция характера главного героя романа, каким он предстанет перед читателем в последующих главах. Знакомство с воспитанием и образом жизни героя до встречи с Татьяной объясняет читателю его реакцию на встречу с героиней и на ее письмо. А

описание этой реакции является новым, дальнейшим этапом более углубленного знакомства читателя с героем, дает новый материал для проникновения в характер и психологию «молодого человека» XIX века.

Таким образом, все отдельные эпизоды в романе оказываются не безразличными друг к другу, а внутренне связанными между собой. Причем не только окружающая обстановка, внешние факты жизни помогают автору объяснить (а читателю понять) внутренний мир персонажей, но и, наоборот, самый этот внутренний мир приобретает огромное, исключительное значение в глазах поэта и читателя как важная составная часть изображаемой и исследуемой в романе современной действительности, особая, специфически-человеческая форма ее выражения и преломления.

Историческое понимание не только внешней среды и обстановки, в которой живут и действуют люди, но и самого строя их чувств, всего содержания их нравственной и интеллектуальной жизни, столь ярко отразившиеся в «Онегине», не менее отчетливо выражено в пушкинской прозе — от «Арапа Петра Великого» до «Пиковой дамы», «Капитанской дочки»и «Египетских ночей». В подтверждение этого положения можно привести некоторые, особенно показательные для исторического подхода Пушкина к пониманию человеческой психологии строки из его неоконченного «Романа в письмах».

«Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман, писанный в 775-м,— пишет одна из героинь этого романа своей подруге.— Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые кресла, видим около себя старинные платья, однако ж знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими» (VIII, ч. I, 49—50; ср. там же, 47—48).

Не только человек 1775 года не похож, как сознают Пушкин и его молодые герои, по своей психологии и поведению на человека 1829 года. То же самое относится к человеку 1807 и даже 1818 года. В том же «Романе в письмах» мы читаем: «Пустившись в важные рассуждения, я совсем забыл, что теперь тебе не до того — ты занят своею Лизою. Охота тебе корчить г. Фобласа и вечно возиться с женщинами. Это недостойно тебя. В этом отношении ты отстал от своего века и сбиваешься на ci-devant гвардии хрипуна 1807 г. Покаместь это недостаток, скоро ты будешь смешнее генерала Г**» (VIII, ч. I, 54—55).

Ответом на этот упрек служат изестные, не раз цитировавшиеся слова Владимира, в которых дана блестящая характеристика духовного облика русской молодежи преддекабристской эпохи: «Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпаг, нам было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами. Честь имею донести тебе, теперь это все переменилось. Французский кадриль заменил Адама Смита, всякий волочится и веселится как умеет. Я следую духу времени...» (VIII, ч. I, 55).

Общественные нравы, характеры и моды меняются, по Пушкину, вместе с переменой «духа времени». То же самое относится к формам отношений, складывающихся между людьми; любовь средневекового паладина или «рыцаря бедного» принципиально, качественно отличается от любви человека XVIII, а эта в свою очередь — от любви молодых людей XIX века. Поэтому и в литературе XVIII века «рыцаря бедного» вытеснил кавалер Фоблас, а уже полвека спустя «Фобласов обветшала слава», и их место заняли Онегин или Чайльд-Гарольд.

В том же «Романе в письмах» мы читаем в письме Саши: «Поступок твоего рыцаря меня тронул, кроме шуток. Конечно, в старину любовник для благосклонного взгляда уезжал на три года сражаться в Палестину; но в наши времена уехать за 500 верст от Петербурга, для того чтоб увидеться со владычицею своего сердца — право много значит» (VIII, ч. I, 52).

Несмотря на шутливо-иронический характер этого противопоставления, оно замечательно, так как свидетельствует о проявлении не только у самого Пушкина, но и у его героев нового для русской литературы 20—30-х годов исторического сознания. Последнее включает в себя, с одной стороны, отчетливое ощущение различия психологии, образа чувств и всего поведения «современного» человека по сравнению с психологией и поведением человека иных исторических эпох, а с другой — сознательное стремление к их сравнительно-историческому сопоставлению и анализу.

В приведенном отрывке из «Романа в письмах» любовь молодого дворянина начала XIX века как бы рассматривается иронически на фоне любви рыцаря Тогенбурга из баллады Жуковского (или любви пушкинского «рыцаря бедного»). И сопоставление это помогает поэту охарактеризовать особый строй мысли и чувства человека XIX века, оценить его душевную силу

и слабость. Примененный в данном случае полушутливо прием изображения психологии человека XIX века на фоне жизни и психологии людей другой эпохи с целью особенно рельефно выявить специфическую, парадоксальную окраску его внутренней жизни, обусловленную окраской современной поэту исторической эпохи, вскоре разовьется у Пушкина в особую форму психологического исследования души «современного» человека, которую поэт применит уже вполне сознательно в послании «К вельможе», в «Пиковой даме» и «Египетских ночах».

Новое, историческое понимание человека, открытое Пушкиным и ставшее благодаря ему достоянием русской литературы, потребовало перестройки всей системы литературного мышления.

В своей незаконченной статье «Петербургская сцена в 1835—1836 годах» Н. В. Гоголь дал поразительную по глубине характеристику сущности борьбы классицизма и романтизма в литературе 1820—1830-х годов, во многом близкую упоминавшейся выше оценке ее смысла Стендалем: «...что такое было то, что называли романтизмом? — спрашивает здесь Гоголь.— Это было больше ничего как стремление подвинуться ближе к нашему обществу, от которого мы были совершенно отдалены подражанием обществу и людям, являвшимся в созданиях писателей древних... Публика была права, писатели были правы, что были недовольны прежними пиесами. Пиесы точно были холодны. Сам Мольер, талант истинный... на сцене теперь длинен, со сцены скучен. Его план обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу, действие пиесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем характеры многих именно принадлежали к его веку».[42]

Комедиографы эпохи классицизма, утверждал Гоголь, стремились построить свои произведения по «одному и тому же» неизменному, чаще всего античному образцу. Так, Мольер составлял сюжеты своих комедий «по плану Теренция», хотя и изображал в них лиц, имеющих «странности и причуды его века». Между тем новая, изменившаяся историческая обстановка, иное содержание и ритм жизни потребовали к началу XIX века и в искусстве слова иных соответствующих им по своей внутренней природе законов построения и сюжетного развития. Появившиеся в самой жизни новые, духовно более сложные герои и новые исторические законы, управляющие их бытием,

не могли быть адекватно выражены в литературе с помощью канонизированных эстетикой XVII–XVIII веков старых жанровых и сюжетных решений. Переворот в материальной и нравственной жизни общества должен был неизбежно вызвать своего рода революцию и в литературе. Романтики первые, по мнению Гоголя, почувствовали необходимость этой революции, и это составляет их историческую заслугу. В противоположность представителям классицизма XVII–XVIII веков они поняли, что общественная жизнь их времени по своему внутреннему строению и своим внешним формам принципиально отлична от жизни древнего мира, а, следовательно, формы античной поэзии и драматургии либо непригодны для нее, либо нуждаются в серьезной переплавке современным поэтом. Поэтому романтики были, по Гоголю, исторически правы, когда отрицали старые, традиционные поэтические формы, «несвойственные» современности, ее «нравам и обычаям». Но «дерзко» сломав их, романтики не сумели заменить их другими, а потому создали в литературе и на сцене «хаос», первыми «жертвами» которого стали они сами. Задача современной литературы состоит в таком преобразовании этого «хаоса» новых идей и форм, в результате которого из него сможет создаться «новое здание» — «отчетливое», «ясное» и «величественное» творение, вполне современное по духу, по содержанию и форме и в то же время строго классическое по ясности и простоте своего образно-художетвенного языка.

Критикуя драматургию XVII–XVIII веков, еще не умевшую вывести законы драматического действия из реальных законов жизни современного ей общества и строившего его по античным образцам, Гоголь призывал русских писателей своего времени отказаться от прежних устойчивых сюжетов, пристальнее вглядеться в жизнь современного общества и «двигающие его пружины». Отказ от постоянных, повторяющихся, стандартных сюжетных схем, замена их новым способом сюжетосложения, основанном на умении «вывести законы действия из нашего же общества», Гоголь считал своего рода ядром новой реалистической драматургии.[43]

То, о чем писал Гоголь в своей статье, относилось не только к драматургии, но имело более широкое значение для всей литературы XIX века. Литература XVII–XVIII веков во всех жанрах еще не знала подлинного сюжетного разнообразия. Она пользовалась везде, как правило, относительно небольшим чис-

лом положений и сюжетных схем, имевших более или менее традиционный, устойчивый характер и лишь варьировашихся у отдельных писателей. В трагедии это была борьба долга и личной склонности, чувства и разума, в комедии — поединок здравого смысла с различными причудами и отклонениями от разумной нормы, в романе — традиционная схема авантюрных похождений героя или история борьбы двух героев-любовников с враждебной судьбой и неблагоприятными обстоятельствами. Эти устойчивые сюжетные схемы, которых в XVII—XVIII веках смогли избежать лишь немногие гениальные романисты вроде мадам де Лафайет, Прево или Шодерло де Лакло, составляли ту канву, по которой художник в меру своего умения мог выткать угодный ему узор (или, как выражался Белинский, «раму» для картины, которую он собирался нарисовать).[44]

Новое — историческое — понимание человека, которое принес в русскую литературу Пушкин, не могло быть совмещено с охарактеризованной выше старой, привычной формой сюжетосложения. Раз любовь человека XIX века не похожа на любовь человека других веков, раз она отливается в самой жизни в другие формы, то и в литературе изображение ее требует другого, адекватного формам изменившейся жизни сюжета. Раз человек XIX века (и не только человек XIX века вообще, но и представитель любой среды, и каждая отдельная современная индивидуальность) мыслит, чувствует, живет иначе, чем человек XVII или XVIII веков, или лицо из другой среды, то и в литературе они должны мыслить, чувствовать, поступать так, как в жизни. Отсюда для писателей — к какому бы жанру они ни обращались — вытекала необходимость взамен старых, традиционных форм сюжетосложения разработать новые принципы художественного построения повествовательного и драматического произведения, такие же широкие, свободные и разнообразные, как сама жизнь.

Сделав своим героем не абстрактного человека «вообще», оторванного от места и времени, но человека исторически конкретного, несущего на себе неизгладимый отпечаток своего времени и среды, романист и повествователь должны были найти и способ строения сюжета, необходимый для изображения такого героя. В соотвествии с новыми художественными задачами, вытекавшими из исторического понимания человека, сюжет в романах Руссо и Гете, а затем во всей романтической и реалистической литературе XIX века стал как бы мельчайшей

выразительной образной клеточкой изображаемого (и изучаемого!) художником общества, отражающим типические черты и весь неповторимый склад его жизни. Вместо постоянных, повторяющихся и лишь варьирующихся в каждом произведении типических сюжетов-схем возникла потребность в многообразных, живых и гибких сюжетах, которые каждый раз рождались бы заново из самой жизни и, отражая в себе ее неповторимый склад, раскрывали бы вместе с тем выразительно ту или другую сторону современного общества, его своеобразную психологическую и культурную атмосферу, характеризовали исторически складывающиеся в нем, помимо воли и желания художника, типические формы жизненных отношений между людьми.

В своих южных поэмах и в «Онегине» Пушкин открыл для русской литературы это — принципиальное, новое — понимание сюжета, без которого не были бы возможны все ее последующие художественные завоевания.

Первая поэма Пушкина «Руслан и Людмила» с точки зрения сюжета (если иметь в виду не сказочную природу этого сюжета, а его внутреннее строение) построена еще традиционно — в форме рассказа о трагической разлуке и конечном счастливом соединении двух героев-любовников. Рассказ этот образует условную «рамку» для развертывания ряда пестрых, то героически-рыцарских, то шутливых или сказочно-фантастических «авантюр». Соответственно этому действие здесь не столько движется вперед, сколько постоянно снова и снова задерживается: возникающие неожиданные осложнения и препятствия, мешающие соединению влюбленных, служат автору мотивировкой для введения новых сказочных «авантюр», каждая из которых имеет более или менее самостоятельный характер, а потому развертывается в особый эпизод, имеющий своих героев и самостоятельный внутренний «сюжет», иногда лишь более или менее слабо связанный с судьбой Руслана и Людмилы.

Но уже в «Кавказском пленнике» в строении пушкинской поэмы происходит перелом. Несмотря на ту весьма значительную роль, которую играют в «Пленнике» картины Кавказа (и в особенности картины мирной и боевой жизни черкесского аула), основная сюжетная ось поэмы — история любви пленника и черкешенки — меньше всего может быть оценена как простая «рамка», служащая условной оправой для этих картин. Встреча Пленника (с его свободолюбием, но и с его «преждевременной старостью души», отражающими душевный облик образованно-

го «молодого человека XIX века») и простодушной черкешенки — «девы гор», одинаково цельной в любви и смерти, составляет здесь самую сюжетную сердцевину поэмы, ее внутреннюю душу. Конфликт двух психологически противопоставленных друг другу героев-любовников превращается в поэме в своего рода мельчайшую выразительную «клеточку», анализ которой открывает перед поэтом и читателем широкую историческую перспективу, позволяющую ощутить глубокое и сложное внутреннее драматическое содержание исторического столкновения «цивилизации» и «дикости».

Так историческое понимание человека и его психологии позволило крупнейшим писателям XIX века показать изменчивый характер даже наиболее интимных сторон жизни человека. Психология любого человека — простого или сложного, — действующего на арене как общественной, так и личной жизни впервые могла быть — и при том вполне сознательно — раскрыта литературой XIX века — как отражение наиболее глубоких и общих по своему смыслу противоречий национальной и всемирной истории.[45] В южных поэмах Пушкин впервые в русской литературе подошел к решению этой задачи. Психологическое столкновение характеров — Пленника и черкешенки, Гирея, Заремы и Марии, Алеко, Земфиры и Старого цыгана — наполнилось в изображении молодого Пушкина «двойным» содержанием: личный, сугубо «интимный» конфликт (не утратив этого своего личного характера и не превратившись в отвлеченный, абстрактный символ) приобрел вместе с тем широкий, общезначимый смысл, стал выражением общественных настроений, зеркалом борьбы и противоречий эпохи.

Сказанное о южных поэмах в еще большей мере относится к «Евгению Онегину» и к другим произведениям Пушкина, написанным в период формирования и расцвета его гения.

Не случайно в самых различных своих статьях, заметках и письмах 20-х годов Пушкин постоянно обращает особое внимание на важность того, что он называет «планом» произведения. И в «Думах» Рылеева, и в восточных поэмах Байрона, и в его «Дон Жуане» Пушкин отмечает отсутствие оригинального, строго обдуманного плана, противопоставляя им в этом смысле «Божественную комедию» Данте, где самый план «Ада» уже есть «плод высокого гения» (XI, 42). Пушкин показывает, что все «Думы» Рылеева построены по одному и тому же общему плану, а это неизбежно привело поэта к известному однообразию

и схематизму. И точно так же поэмы и драмы Байрона представляются Пушкину — при всей их гениальности — собранием отдельных картин, объединенных присутствием неизменного главного лица — «призрака» самого поэта, выступающего «то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издыхающим под схимиею» (XI, 51). Избыток глубоких мыслей и чувств, свойственный Байрону и составляющий его силу как поэта, лишь отчасти искупает, по мнению Пушкина, сюжетное однообразие его произведений, которые фактически распадаются на ряд пролуэскизно набросанных картин, объединенных в единый лирический сплав энергий мысли и чувства поэта.

В противоположность Байрону Пушкин уже в южных поэмах, как справедливо указал В. М. Жирмунский,[46] при известной отрывочности повествования, тяготеет к общему плану, объединяющему отдельные сцены и эпизоды в единое стройное целое. Эта стройность построения пушкинских поэм вытекает из того, что фабула является в них для поэта не простым средством объединения отдельных сцен, но поэтическим образом драматической коллизии, характерной для эпохи. Через анализ одной выразительной «клеточки» реальной жизни, образующей сюжет произведения, мысль поэта двигается в поэмах Пушкина к проникновению в ее более глубокие и сложные пласты, ведя читателя к ощущению наиболее общих культурно-исторических и психологических противоречий времени. Указанное различие между Байроном и Пушкиным, достаточно определенно выраженное уже в южных поэмах, получает еще более яркое и отчетливое выражение в «Онегине».

Как мы знаем из писем Пушкина, создавая первые главы «Онегина», он не раз мысленно соотносил форму и замысел своей поэмы с байроновским «Дон-Жуаном». Однако чем дальше подвигался «Онегин», тем отчетливее выяснялось в сознании поэта несходство между собой обеих этих поэм, явившихся самыми крупными по масштабности своего замысла, по объему и по кругу охватываемых в них явлений стихотворными произведениями в литературе 1820—1830-х годов. «Дон-Жуан» построен английским поэтом на основе традиционной, как уже отмечалось выше, схемы «похождений» главного героя. История пестрых и неожиданных похождений Дон-Жуана стала здесь своеобразной объединяющей «рамой» для лирических и сатирических отступлений поэта и для ряда рисуемых им калейдоскопически сменяющихся эпизодов, сюжетно лишь слабо свя-

занных между собой и имеющих каждый своих особых героев. Пушкин же, как он подчеркивал в своих письмах, стремился создать не «сатиру» или «поэму», а «роман» в том принципиально новом смысле слова, какой этот термин получил в истолковании писателей XIX века, понимавших под романом уже не цепь авантюрных эпизодов наподобие «Дон-Жуана», а художественно-психологическое целое, построенное на основе единого, обдуманного плана и отражающее в самом движении отношений, складывающихся между героями, особый строй, новые, исторически слагающиеся и закономерные черты психологии, жизни и нравов людей XIX века.

Историческое понимание законов человеческого ума и «сердца» привело Пушкина к принципиально несходному с Байроном, новому для русской литературы его времени сюжетному решению. История «души» Евгения Онегина и других героев романа не могла, с точки зрения Пушкина, улечься в традиционные формы авантюрного сюжета или другие, уже знакомые русской литературе того времени сложившиеся формы сюжетного построения романа, повести или поэмы. Роман в стихах с новыми героями, «в которых отразился век» и запечатлены различные грани духовного облика «современного человека», потребовал разработки соответствовавшего этой задаче нового, нетрадиционного сюжета, который позволил бы изобразить в романе не только отдельные человеческие характеры, типичные для русского общества, но и склад господствующих в нем бытовых отношений между людьми, типические формы этих отношений.

Как свободно Байрон ни воспользовался легендарным сюжетом о Дон-Жуане и какими капризными, яркими, блестящими узорами его ни расшил, все же самый факт обращения к «готовому», традиционному сюжету, с которым Байрон, даже пародируя его, в определенной мере вынужден был считаться, не давал ему возможности превратить эту поэму в «роман» в том смысле, как это хотел сделать Пушкин. Связанный традиционным сюжетом о любовных похождениях Дон-Жуана, Байрон вынужден был строить свою поэму в виде цепи отдельных, сменяющихся, слабо связанных между собой картин, эпизодов и авантюр любовного характера, объединенных общим ироническим тоном повествования, лирико-философскими и сатирическими отступлениями. История фантастических и неправдо-

подобных любовных «похождениeй» главного героя стала в его поэме более или менее условной нитью, на которую романист нанизал ряд пестрых эпизодов. В то же время сам главный герой пребывает еще, в сущности, *вне общества*, вырван из гущи реальных, объективных жизненных связей с другими людьми, противостоит им как вполне «свободная» индивидуальность, опирающаяся всецело на свои личные силы и возможности.

Отказавшись в «Онегине» от романтического пародирования и иронического выворачивания «наизнанку» традиционного поэтического сюжета в духе байроновского «Дон-Жуана», обратившись вместо этого как к основе сюжета к разработке реального бытововогo и психологического конфликта между типичными лицами русского общества своей эпохи, Пушкин получил благодаря этому возможность найти для «Евгения Онегина» принципиально иную по сравнению с Байроном форму сюжетного построения. Место условного авантюрного сюжета байроновской поэмы в «Онегине» заняло вполне реальное, типическое, жизненное и психологическое столкновение между различными представителями русского общества 20-х годов. Вследствие этого вместо ряда калейдоскопически меняющихся эпизодов, как это было в «Дон-Жуане», пушкинский «роман в стихах» превратился в единое, стройное целое. Освобождение от традиционного легендарного материала позволило до конца освободиться и от стеснительной авантюрной формы повествования, заменив ее новым способом сюжетного построения, соответствующим общим эстетическим нормам реалистической литературы XIX века, стремившейся, по уже знакомому нам гениальному выражению Гоголя, заменить старые, традиционные сюжеты и формы сюжетосложения принципиально иными, каждый раз заново рождающимися из самой жизни, отражающими ее реальные законы и нормы.

Тот принцип сюжетосложения, который лег в основу «Евгения Онегина», получил дальнейшее развитие в последующих пушкинских поэмах, в его драматургии и повествовательной прозе. Место повторяющихся, типических сюжетов-схем, служащих задаче сцепления отдельных картин и эпизодов, в них заняли каждый раз рождающиеся заново вместе с идеей и замыслом произведения, разнообразные, индивидуальные сюжеты, отвечающие духу изображенной эпохи, характерам и

интеллектуальному облику героев и выражающим ее противоречия. Поэтому в отличие от предшественников Пушкина, охотно пользовавшихся «готовыми», повторяющимися сюжетными схемами, самая разработка сюжета как зерна будущего произведения превратилась для Пушкина в важную художественно-эстетическую задачу, стала органической частью работы над ним. Новый способ сюжетосложения, положенный Пушкиным в основу его работы, позволил ему принципиально иначе, чем это было у его предшественников, подойти не только к вновь создаваемым им, но и к традиционным сюжетам мировой литературы. Так, обратившись в 30-е годы в «Каменном госте» к сюжету легенды о Дон-Жуане, Пушкин в отличие от Байрона пользуется этим сюжетом не как подвергнутой романтической «перелицовке», иронической «рамой» для развертывания сатирических эпизодов и лирических картин, но как бы «возвращает» ему его подлинный — исторический и национальный — колорит.[47] И при этом оказывается, что усилие исторических и национальных красок в обрисовке психологии и поведения персонажей не только не ослабляет «вечного» содержания образа Дон-Жуана, но, наоборот, своеобразно оттеняет и усиливает его так же, как фигура античной Клеопатры и сила ее зловещей, губительной страсти, контрастно изображенные на фоне жизни и нравов светского общества 30-х годов XIX века, приобретают особый трагический и поэтический пафос.

От главы к главе в «Онегине» обогащается образ России, жизнь ее постепенно раскрывается перед читателем в картинах весны и лета, осени и зимы, столичной городской и поместной деревенской жизни, в прихотливой смене эпизодов театрального быта Петербурга, деревенских балов и развлечений, сцен из жизни столичной молодежи и аристократического петербургского «большого света», исторических воспоминаний 1812 года, описания обычаев и нравов всех возрастов, верхов и низов, и точно так же образы главных героев романа постепенно вырастают перед нами, приобретая широкое, общечеловеческое звучание. За перипетиями частной жизни Ленского, Онегина и Татьяны читатель угадывает стоящие перед каждым из нас глубокие, вечные вопросы человеческого бытия — дружбы и вражды, любви и ревности, нравственного долга и ответственности мыслящей личности перед окружающими людьми и перед самою

собой. Поэт обращается не только к жизни молодого «европеизированного» столичного дворянина, но и к деревенской жизни русского помещичьего семейства, к радостным переживаниям дворового мальчика, радующегося приходу зимы (как и других деревенских мальчишек, коньками «режущих» лед), к быту дворовых и крестьянских девушек, собирающих ягоды для помещика в его саду, к мысли и чувствам воспитательницы и наперсницы героини — русской деревенской няни, слышит из ее уст бесхитростный рассказ о ее непростой и нелегкой жизненной судьбе. Образ Москвы предстает в романе овеянный славными историческими воспоминаниями о подвиге 1812 года, а глава «Странствие» раскрывает перед читателем еще более широкую, уходящую в даль перспективу, связывающую основное действие поэмы с набросанным яркими красками историческим и географическим образом России.

Глубоко национален в романе не только географический и исторический фон, такой же национальный характер имеют и образы обоих ее героев — русского юноши мечтателя Ленского, «романтика по натуре и по духу времени»,[48] с его «геттингенской» душой, осужденного на раннюю гибель, и «москвича в гарольдовом плаще» Онегина, больного «русской хандрой». Но особенно важное, программное для автора значение имеет образ главной героини «Онегина» — «уездной барышни», выросшей в провинциальной глуши, в мире обрядов и поверий «простонародной старины» (VI, 99) и сумевшей сохранить верность народным этическим идеалам и ничем не замутненную чистоту души в кругу холодных и бездушных людей «большого света».

Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская. Известная примета!
Начав за здравие, за упокой
Сведем как раз. Печалию согрета
Гармония и наших муз и дев.
Но нравится их жалобный напев, —

(V, 87)

писал Пушкин в «Домике в Коломне» в год окончания «Онегина» — этой «первой истинно национально-русской поэмы», по оценке Белинского, поэмы, где Пушкин, по словам критика, «является не просто поэтом только, но и представите-

лем впервые пробудившегося общественного самосознания», «истинно народным, истинно национальным поэтом».[49] С приведенной характеристикой русской народной лирической песни гармонирует общий тон «Онегина» — мажорного и в то же время овеянного светлой грустью повествования о несбывшихся надеждах трех русских людей, одаренных «большими духовными силами» и в то же время не могших достичь своего счастья из-за враждебного им рокового «фатума», «заключающегося в действительности, которою, — по определению Белинского, — окружены они, как воздухом» и от которой не в их силах и не в их власти осободиться.[50]

«В словах няни, простых и народных, без тривиальности и пошлости, заключается полная и яркая картина внутренней домашней жизни народа, его взгляд на отношения полов, на любовь, на брак... И это сделано великим поэтом одною чертою, вскользь, мимоходом брошенною!» — писал Белинский о разговоре Татьяны с нянею в третьей главе «Онегина».[51] Найденный здесь глубоко новаторский подход к изображению народной жизни однременно «извне» и «изнутри» — в сложном, контрапунктном переплетении и сопоставлении точки зрения внешнего, постороннего наблюдателя и точки зрения самого народа — Пушкин развил в «Утопленнике» (1828), «Бесах», «Гробовщике», «Станционном смотрителе», «Истории села Горюхина» (1830). И в стихах, и в прозе Пушкин дает здесь голос реальному человеку из народа, представленному в разных его ликах, крестьянским детям, их отцу, ямщику, Адрияну Прохорову, Самсону Вырину, мужикам-горюхинцам, для того чтобы тут же ввести народную жизнь, народную мысль и слово в более широкий объективный культурно-исторический и социальный контекст русской общественной жизни, изображенной в истинных ее пропорциях и очертаниях, со всем присущим поэту, по выражению Белинского, «тактом действительности».[52]

«Бесы», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «История села Горюхина» отражают одну грань размышлений Пушкина о народе болдинской осенью 1830 года. Другая грань упорно занимавшей поэта в это время народной темы преломилась, как мы уже знаем, в созданной им в 1829—1832 годах народной драме (или лирической трагедии) «Русалка».

10

Говоря в «Опровержении на критики» о замысле «Полтавы» (1829—1830), Пушкин заметил, что первая мысль этой поэмы пришла ему при чтении поэмы К. Ф. Рылеева «Войнаровский» (1825):

«Прочитав в первый раз в „Войнаровском" сии стихи:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную им дочь

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства» (XI, 160).

И несколькими строками выше, полемизируя со своими критиками, поэт заметил по поводу поэмы Байрона «Мазепа» (1818), в центре которой находится образ украинского гетмана: „Байрон знал Мазепу только по Вольтеровской «Истории Карла XII". Он поражен был только картиной человека, привязанного к дикой лошади и несущегося по степям. Картина, конечно, поэтическая, и зато посмотрите, что он из нее сделал. Но не ищите тут ни Мазепы, ни Карла, ни сего мрачного, ненавистного, мучительного лица, которое проявляется во всех почти произведениях Байрона, но которого (на беду одному из моих критиков) как нарочно в „Мазепе" именно и нет» (XI, 159, текст исправлен по Малому акад. изд., т. VII, М., 1958, стр. 192—193).

И признание Пушкина о первоначальном ядре замысла «Полтавы», и его анализ «Мазепы» кажутся нам крайне знаменательными. Без специального намерения (и тем более важны, с нашей точки зрения, для исследователя обе приведенные характеристики) Пушкин невольно указал в них на самую суть проявившегося в зародыше уже в южных поэмах различия между его поэтическим видением мира и поэтическим видением мира, присущим Байрону.

В байроновской поэме Мазепе вырван не только из исторического времени и пространства, но и из контекста своих реальных отношений с другими людьми. Это не исторический Мазепа, а «человек, привязанный к дикой лошади»,— мотив, который Байрон использовал для создания ряда блестящих образов и картин,— таков смысл пушкинского отзыва. В стихах же Рылеева, процитированных Пушкиным (и в «Полтаве»), Мазепа

включен в мир человеческих, личностных отношений. Оба поэта возлагают на него ответственность за его поступки и их последствия, предъявляют гетману свой счет за его поведение в большом и малом, и в истории, и в частной жизни. «Жена страдальца Кочубея» и ее несчастная дочь становятся в один ряд с украинским гетманом, признаются Пушкиным историческими свидетелями и обвинителями по его делу. За ними вырисовываются контуры темы исторической и личной одновременно нравственной ответственности человека за его поступки,— той темы, которую позднее Достоевский выделил (своеобразно переосмыслив ее в духе своего собственного решения, но в то же время правильно подчеркнув ее громадное значение для русской литературы) в качестве одной из основных в творчестве Пушкина. В ее присутствии — отличие трактовки исторической личности Мазепы в двух приведенных поэтом стихах Рылеева и в «Полтаве» по сравнению с байроновской поэмой.

«Мазепа» Байрона в жанровом отношении близок к типу поэм-«монодий». Как и в «Шильонском узнике» или «Жалобе Тассо», в центре «Мазепы» находится исторический персонаж, причем основная часть рассказа дана от его лица, пропущена через призму субъективного сознания героя-рассказчика. Не место его в мире, не объективная мера поступков героя, определяемая их последствиями для людей, окружающих его, а необычный масштаб его натуры, способность героя духовно восторжествовать над физическими и нравственными лишениями и страданиями, непереносимыми для более заурядного и слабого человека,— вот что интересует Байрона в его герое.

«Мазепа» начинается с исторической экспозиции, которой отведены первые три с половиной главы поэмы. В этом вступлении, предшествующем рассказу Мазепы о его молодости, изображается обстановка, в которой украинский гетман ведет свой рассказ: вечер во время бегства Карла XII из России с остатками его разбитого войска после Полтавского боя. Мазепа находится среди горстки спасшихся от плена приближенных шведского короля. В этих же строфах (в особенности в первых двух) изложена своеобразная, полная горького скептицизма фаталистическая философия истории, близкая Байрону в это время: военные победы и слава так же неверны и изменчивы, как человек; тот, кто сегодня находится на вершине могущества, может завтра погрузиться в бездну. Могущественный вчера Карл XII сегодня разбит Петром; стены Москвы на этот раз

спасены, но придет день, и они будут потревожены новым, еще более грозным завоевателем — Наполеоном, а он в свою очередь покроется позором, и его глубокое падение поразит мир. Такова игра случая (или судьбы), «падение игральных костей» («the hazard of the die»), составляющие закон истории.

Из этой философско-исторической интродукции к поэме, а именно из ее первой строфы, Пушкин извлек три стиха, предпосланные «Полтаве» в качестве эпиграфа и навеянные «Историей Карла XII» Вольтера. С послед[illegible] частью той же строфы — о Наполеоне — в тексте первой главы «Полтавы» есть перекличка, которую Пушкин отметил в примечании к печатному изданию поэмы, а в рукописи раскрыл более подробно, приведя и самый текст Байрона.

Дальнейшие главки «Мазепы» — основную часть поэмы — занимают воспоминания гетмана об одном из эпизодов молодости. В юношеские годы он служил пажом при дворе польского короля Яна-Казимира. В это время двадцатилетний Мазепа полюбил красавицу-жену знатного, кичившегося древностью своего рода польского графа и добился ее взаимности. Узнав про их связь, разгневанный муж приказал слугам жестоко наказать героя, велев привязать его к спине полудикого коня и пустить в степь. Этим граф утолил свою жажду мести, но и Мазепа после своего спасения отплатил графу сторицей: вернувшись с «десятком тысяч скакунов» вместо одного, он разрушил и стер с лица земли замок графа. Ныне место это давно предано забвению и поросло сорной травой.

Таким образом, в философско-исторических строфах поэмы Байрон разворачивает горький, скептический взгляд на историю человечества как на игру судьбы. В последующих же главах изображение частных судеб героя овеяно близким, скептическим настроением: сегодняшний победитель может, по Байрону, завтра оказаться поверженным. И моментом, определяющим, кто на сей раз будет победителем, для Байрона и его героя являются не этические, нравственные причины, а сила и случай.

Достаточно вдуматься в эти — философские — мотивы байроновской поэмы, чтобы увидеть, что вряд ли они могли оставить Пушкина равнодушным. Мы можем поэтому высказать предположение, учитывая отзыв поэта о «Мазепе», что в «Полтаве» есть очень важный философско-этический план, ускользающий обычно до сих пор от исследователей поэмы, план полемический по отношению к Байрону.

Английский поэт утверждает, что вчерашний победитель будет завтра побежден. И решающую роль в поединке личности с историей играют не нравственные причины, а меняющееся соотношение сил. Пушкин же в «Полтаве», обращаясь к тем же историческим событиям, утверждает противоположный взгляд: не слепая сила судьбы и случая играет решающую роль в истории; для исторической и моральной оценки Петра I и Карла XII, Мазепы и Кочубея существуют объективные, исторические и нравственные критерии. Верно, что вчерашний победитель может сегодня пасть: но обычно в истории это результат не роковой случайности, а скрытой за нею закономерности; исход борьбы в конечном счете определяют нравственный облик борющихся сторон, их способность учитывать уроки истории, исторические и личные мотивы их поступков. Именно их — в противоположность Байрону — Пушкин стремился раскрыть в своей поэме, где он показал, что поражение Карла XII под Полтавой явилось неизбежным следствием достижения русским народом и государством исторической зрелости, следствием нравственного превосходства Петра и его «птенцов» над Карлом XII и Мазепой, а не простым результатом игры судьбы, коварства и неверности людей, покорно следующих за победителем.

Не только в большом мире истории, по Пушкину, господствуют нравственные силы (а не всего лишь слепая случайность). То же самое относится к малому миру — к личной жизни людей. У Байрона Мазепа запятнал семейную честь графа, за это он был жестоко наказан, но и сам отомстил своему врагу. Вопрос об этической ответственности героя в «Мазепе» не ставится, этический критерий в его оценке устраняется и заменяется эстетическим. Мазепа в изображении Байрона — человек сильных страстей, властолюбивый и мстительный, способный силою своего духа восторжествовать над лишениями, это делает его для поэта привлекательным и даже позволяет ему славить своего героя, несмотря на нравственную двусмысленность личности и поступков последнего. Пушкин смотрит на вещи иначе: не только как исторические деятели, но и как частные лица люди, с его точки зрения, несут и перед собой и перед другими ответственность за свои поступки, а потому подлежат не только эстетическому, но и этическому, нравственному суду. Это оди-

наково относится ко всем персонажам «Полтавы» — не только Петру и Карлу XII, но и Мазепе, Кочубею, Марии и даже к ее не названному по имени жениху, отправленному Кочубеем гонцом к Петру.

Таким образом, и историческая, и частная жизнь героев вводится Пушкиным в «Полтаве» в широкую нравственную перспективу. Это обстоятельство, отличающее поэтическое мировоззрение Пушкина, отразившееся в «Полтаве», от скептического мировоззрения Байрона периода «Мазепы», как нам представляется, довольно ясно осознавалось самим поэтом в момент, когда он в 1828—1829 годах работал над поэмой и в связи с этим перечитывал Байрона. Возможно (хотя это, разумеется, всего лишь предположение), именно поэтический спор с Байроном побудил Пушкина предпослать своей поэме эпиграф из «Мазепы», о котором мы уже говорили выше:

Мощь и слава войны,
Столь же вероломные, как их суетные поклонники-люди,
Перешли на сторону торжествующего царя.

Байрон в этих стихах сетует на вероломство истории и людей, легко оставляющих вчерашнего героя во имя сегодняшнего. Пушкин же в своей поэме утверждает, как мы уже знаем, что не вероломство истории, не игра судьбы и равнодушие людей к оставленному ею герою, а исторический разум, нравственные мотивы поступков и поведения людей определяют, в конечном счете, то, кто из них достоин памяти и славы,[52] кто оставался и остается победителем.

Таков, как нам представляется, один из многих существенных аспектов, важный для понимания смысла пушкинской «Полтавы», поэмы, которая, по оценке ее автора, в какой-то мере подводила итог поэтическому состязанию двух великих поэтов-современников.

Еще Белинский ощутил тесную внутреннюю связь между нравственной проблематикой «Евгения Онегина» и «Полтавы». Героини обеих этих поэм, хотя действие одной из них развертывается в обстановке пушкинской современности, а другой на сто лет раньше, поставлены автором в сходные условия, в которых они выбирают полярно противоположные решения своей судьбы.

Так же как Евгений Онегин, Мазепа — человек сложного характера и сложной судьбы. И в то же время в начале действия поэмы он так же «домашним образом» связан с Петром I и Кочубеем, как Онегин в деревне со своими здешними соседями — Ленским и Лариными. Однако далее и перед Мазепой, и перед влюбленной в него дочерью Кочубея встает проблема выбора. Мазепа изменяет Петру и (как Онегин убивает Ленского) губит Кочубея. Мария же (в отличие от Татьяны) жертвует покоем и миром своей семьи во имя чувства к ее «странному», «демоническому» избраннику. Отдав — вопреки законам божеским и человеческим — сердце Мазепе, соединив с гетманом свою судьбу, Мария должна, в силу не зависящего от ее воли развития событий, сделать молчаливый выбор между Мазепой и своими близкими,— «навек однажды полюбя», позабыть для него «все на свете» (V, 34). И в начало второй песни поэмы, накануне своей измены Петру гетман прямо ставит перед Марией нравственную дилемму: кто ей дороже: он или отец — и готова ли она во имя любви к нему принести отца в жертву его честолюбию:

Послушай: если было б нам,
Ему иль мне, погибнуть надо,
А ты бы нам судьей была,
Кого б ты в жертву принесла,
Кому бы ты была ограда?

На что потрясенная Мария обращается к гетману со словами:

Ах, полно! сердце не смущай!
Ты искуситель.

И дальше — после призыва гетмана: «Отвечай!» —

Ты бледен; речь твоя сурова...
О, не сердись! Всем, всем готова
Тебе я жертвовать, поверь;
Но страшны мне слова такие.
Довольно.

(V, 38)

В результате Марии приходится принести в жертву ее «искусителю» не только свою молодость и честь, но и влюбленного

в нее молодого казака, отца, мать и, наконец, заплатить за сделанный ею страшный выбор жизнью. Татьяна же, в отличие от Марии, отказывается от любви Онегина, от чувства к нему во имя верности голосу чести, ничем не сгибаемой стойкости и нерушимой чистоты натуры, равно как ради своего дочернего и супружеского долга. Свободно принятый на себя нравственный долг она ставит выше неугасшей в ее сердце, несмотря на все испытания, любви к герою. Более того, презирая в душе окружающий ее высший свет, обретая для себя прочную опору, внутреннюю свободу и просветление лишь в воспоминаниях о прошлом, чувстве исполненного долга, никем и ничем не запятнанного нравственного достоинства, Татьяна вместе с тем, с уважением относится к религиозным и нравственным понятиям и законам общества, в котором она вынуждена жить.

Таким образом, и путь Марии (предвосхищающий трагический путь Анны Карениной, судьбу которой позднее не раз сопоставляли с судьбой Татьяны), и путь Татьяны, по Пушкину, оба трагичны. И тем не менее трагизм судьбы этих двух героинь для поэта различен. Выбор, сделанный Марией, ведет к неизбежному страданию и гибели окружающих людей и к собственному ее нравственному краху. Верность же Татьяны высшей, «ноуменальной» (если воспользоваться выражением Канта[54]) сущности своей натуры — путь к внутреннему очищению и возвышению, к обретению пушкинской героиней той духовной свободы, которая в сцене завершающего пушскинский роман в стихах объяснения Онегина с Татьяной ставит героиню на недоступную герою (хотя и смутно понимаемую им) нравственную высоту, служит выражением ее нравственного превосходства над ним. Мария (как и Анна Каренина) — «несчастная», и все же она преступница перед лицом высшей правды. Она вызывает у читателя сочувствие и вместе с тем осуждение. Татьяна же (как царевна в «Сказке о Мертвой царевне и о семи богатырях», равно как близкие к этим женским образам Маша Троекурова и Маша Миронова) — тот «милый идеал» поэта, к которому он стремился душой. Все эти четыре героини в понимании Пушкина глубоко народны. И не случайно ответ царевны на предложение семи братьев-богатырей избрать одного из них себе в мужья и ответ Татьяны Онегину на его письмо почти дословно совпадает друг с другом:

Как мне быть? ведь я невеста.
Для меня вы все равны...
Всех я вас *люблю сердечно*;
Но другому я навечно
Отдана.

(III, 548; курсив мой. – *Г. Ф.*)

Наше время — время возросшего интереса к нравственным проблемам. И здесь Пушкин также остается сегодня нашим старшим товарищем, учителем и современником. С этой точки зрения огромный интерес представляют, как мы видели выше, уже «южные», романтические поэмы Пушкина. «Центростремительному» построению поэм Байрона вокруг судьбы одинокого и гордого героя, отделенного наглухо от других людей масштабом своей натуры, героя, уделом которого являются неизбежное непонимание другими людьми, вызванные им неразделенные страдания, Пушкин противопоставляет иную, более сложную и глубокую нравственно-психологическую коллизию: борьбу и столкновение двух этически равноправных героев — Пленника и черкешенки.

В «Полтаве» и «Медном всаднике» (1833) Пушкин измеряет образ Петра и его дело не только государственными и национальными интересами, но и высшим идеалом гуманности. Глубокое сочувствие поэта вызывают невинные жертвы как исторического процесса, порождающего жестокую борьбу политических страстей, так и стихийных сил природы, восстающей против границ, в которые ее втиснула вступившая с нею в борьбу и обуздавшая ее железная воля «строителя чудотворного». Поэт отдает должное делу Петра, национально-государственному пафосу его военного и строительного подвига во имя созидания новой России. В борьбе с Карлом XII и Мазепой Петр выступает как мститель также и за Кочубея, Марию, молодого казака, доставившего ему «донос на гетмана-злодея. Но в «Медном всаднике» проблематика усложняется. Евгений и Петр, как верно отметил Андрей Платонов, не только противопоставлены здесь друг другу как антагонисты; они и сопряжены как «жизнеустроители» — один в большом, историческом, а другой в своем «малом», домашнем мире.

Один из важнейших заветов Пушкина — его глубочайшая уверенность в нравственной полноценности каждой отдельной человеческой личности, имеющей право на свой сокровенный внутренний мир, требующей к себе уважения и внимания.

Отсюда — любовное внимание Пушкина к «маленькому» в его эпоху человеку — гробовщику, станционному смотрителю Самсону Вырину, молодому прапорщику черниговского полка, Ивану Петровичу Белкину, к Евгению из «Медного всадника», Параше из «Домика в Коломне», няне Татьяны и кузнецу Архипу, к отцу и сыну Дубровским, к «булгару» — мятежнику Кирджади, к семьям Гриневых и Мироновых, к Савельичу, к импровизатору из «Египетских ночей». В этих незаметных представителях тогдашней русской жизни Пушкин сумел увидеть подлинных людей с большой буквы. И свое внимание к этим незаметным, «маленьким» людям поэт умел сочетать с горячим интересом к Петру I, Пугачеву, с любовью и участием к мыслящим представителям русского общества своего времени — Онегину, Ленскому, Татьяне, к своим друзьям-декабристам, к своим старшим и младшим товарищам на поприще русской литературы — от Державина и Жуковского до Гоголя, Баратынского, Языкова. Приобщая нас к истокам нашей национальной жизни и культуры, к русской народной сказке и пословице, раскрывая перед нами богатство нашего национального языка, поэзия Пушкина вместе с тем приучает нас любить окружающий нас внешний мир, делить горе и радость других людей и народов Земли, делает нас лучше, добрее и мудрее в заботах и делах нашей сегодняшней жизни. И в этом — немеркнущее значение Пушкина, в котором, по верному слову Гоголя, и сегодня мы различаем черты русского человека в его движении от настоящего к будущему, черты, отраженные «в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла».[56]

11

Превращение сюжета из условной канвы или поэтической рамки, служащей «готовым» материалом для творчества, в мельчайшую клеточку художественного отражения жизни в ее собственных, органически присущих ей формах — такова одна сторона переворота, осуществленного Пушкиным в русской литературе,— переворота, положившего начало всем ее последующим реалистическим завоеваниям. Но переворот этот имел и другую сторону: его следствием было принципиальное переосмысление не только категории сюжета, но и категории жанра.

По замечанию Г. О. Винокура, Пушкиным была осуществлена «коренная реформа в сфере поэтических жанров». «Дело заключается не только в том,— справедливо писал исследователь,— что в зрелые годы Пушкин совершенно почти отказывается от традиционных жанров и создает новые (южные поэмы, «Евгений Онегин» и т. д.), но также и в том, что самое понятие жанра в пушкинскую эпоху, прежде всего благодаря самому Пушкину, приобретает совершенно новое содержание».[58]

Характерной чертой допушкинской русской литературы было мышление не только «готовыми» сюжетными схемами, но и твердыми, наперед «заданными» жанровыми категориями. Это прежде всего относится к поэтической системе русского классицизма XVIII века, где для каждого жанра были установлены твердо очерченные, общеобязательные границы, выход за которые для каждого индивидуального поэта был воспрещен и которые раз навсегда определяли объем содержания, доступный данному жанру, его поэтическую окраску и основные, неизменные принципы его построения. Но и пришедшие на смену классицизму литературные направления и стили конца XVIII — начала XIX века — сентиментализм и романтизм 10—20-х годов,— хотя и смягчили, но не отменили тот принцип жанрово-нормативного мышления, который был характерен для литературной системы классицизма. Классической оде Карамзин, Дмитриев, Жуковский, Батюшков, молодой Баратынский противопоставили элегию, балладу, сказку, послание, различные поэтические «мелочи» и т. д. В результате на смену одним жанрам, культивировавшимся поэтами классицизма, пришли другие, более свободные и более созвучные поэтическому миросозерцанию и строю чувства поэтов новой эпохи. Но общий принцип жанрового мышления этим не был поколеблен: он дает о себе знать еще в 20-е годы — в южных поэмах Пушкина, в «Думах» Рылеева, не говоря уже о произведениях более мелких поэтических жанров, в которых в 20-е годы и в творчестве одного и того же поэта, и у различных поэтов одного направления чувствуется — при всех индивидуальных различиях — следование общей жанровой схеме, определяющей характер движения поэтической мысли и весь способ развертывания поэтического произведения.

Но каждый жанр — и в системе классицизма, и у поэтов сентиментального и романтического направлений — обладал не только своими, неизменными, наперед заданными смысловыми

и композиционно-стилистическими признаками. Быть может, важнее подчеркнуть другое обстоятельство, которое не всегда принимается во внимание исследователями истории русской поэзии начала XIX века. Каждый жанр — и в системе класицизма, и у поэтов-сентименталистов, и у романтиков допушкинской поры — давал возможность изобразить человека и выразить его внутреннюю жизнь *лишь в одном, строго определенном ракурсе.* Человеческий образ в литературной системе классицизма, а в значительной мере и позднее, у сентименталистов и романтиков 10—20-х годов, дробился на ряд отдельных, не связанных между собой и в то же время замкнутых, условных отражений, каждое из которых было определено традиционной схемой данного жанра. Поэт в оде выступал в роли судьи, гражданина и оратора, перед восхищенным взором которого открывались величественные картины настоящего, прошлого и будущего, или в элегии рисовал себя в образе унылого любовника и задумчивого мечтателя. И это установленное существующей системой жанров разложение человеческого образа на ряд «готовых», условно-схематических образов-отражений (или своеобразных поэтических клише), лишь варьирующихся в пределах каждого жанра, было свойственно до Пушкина не одним только лирическим жанрам. Оно было характерным также в XVIII и начале XIX века для различных разновидностей поэмы, для трагедии, комедии, сатиры и даже для сентиментальной повести карамзинистов. Любой из этих жанров допушкинской литературы обладал не только своими, неизменными композиционно-стилистическими признаками, но и был приспособлен к изображению человека лишь в одном аспекте, одном определенном (и притом неизменном) ракурсе. Поэтому к русским поэтам и прозаикам до Пушкина можно с известным правом отнести слова Гете (сказанные о французской литературе XVII—XVIII веков), что они рассматривали различные поэтические жанры как своего рода различные общества, в каждом из которых существовал свой образ человека с особыми соответствующими характеру данного общества кругом интересов, тоном и манерой держаться.[59]

У молодого Пушкина, как и у других русских поэтов 10—20-х годов, мы встречаемся еще также с довольно устойчивыми элементами традиционного для всей этой эпохи «жанрового»

мышления. И свои стихотворения лицейского периода, и свои первые более крупные опыты Пушкин строит, ориентируясь на те или иные уже существующие в русской и зарубежной литературе жанровые образцы, вышивая новые, смелые, необычные узоры по канве, вытканной его предшественниками. Даже в эпоху создания южных поэм Пушкин еще в известной мере остается связанным единым, устойчивым пониманием жанра, который он повторяет и варьирует в нескольких произведениях, возникающих последовательно, одно за другим (как это позднее будет свойственно и Лермонтову 30-х годов). Другой характерный пример «жанрового» мышления в творчестве Пушкина — наброски статьи «О поэзии классической и романтической» (1825), где, полемизируя с русской критикой 20-х годов и выдвигая свое понимание сущности классицизма и романтизма, Пушкин связывает каждое из этих направлений с характерным для него репертуаром жанров: у классиков, восходящих к античности, а у романтиков — к европейскому средневековью и Возрождению.

Однако в середине 1820-х годов в отношении Пушкина к вопросам жанра, так же как к проблеме сюжета, совершается перелом. От пользования «готовыми» (хотя бы и свободно используемыми) жанровыми схемами, уже закрепленными в сознании читателя определенной, сложившейся до Пушкина поэтической традицией, поэт все чаще начинает обращаться к новым, «свободным» жанрам, вырабатывая в самом процессе работы над сознанием произведения не только его сюжет, но и новое, оригинальное жанровое решение, не повторяющее то, что было создано до него, а являющееся новым словом в истории данного жанра.

Наиболее выразительный пример такого оригинального жанрового решения — «Евгений Онегин». Выше уже говорилось о том, что на начальной стадии творческого процесса Пушкин мысленно соотносил жанр «Евгения Онегина» с жанром байроновского «Дон-Жуана», что породило у ряда последующих литературоведов, привыкших мыслить «готовыми» жанровыми шаблонами, представление о мнимой близости жанра байроновской поэмы и пушкинского «романа в стихах». В действительности же, как очевидно из сказанного выше, жанр «Дон-Жуана» послужил для Пушкина при обдумывании первых глав

«Онегина» не столько точкой притяжения, сколько одной из точек отталкивания. Ибо при всем блестящем мастерстве «Дон-Жуана» Байрон в отличие от Пушкина все же остался в этой поэме скорее учеником Вольтера, чем современником нового социально-психологического романа мадам де Сталь и Бенжамена Констана.

Сказанное об «Онегине» можно с большим или меньшим правом сказать и обо всех последующих крупных произведениях Пушкина — поэта, драматурга и повествователя. В каждом из них, опираясь в той или иной мере на жанровые решения своих предшественников и современников, Пушкин не повторяет их, но ищет и находит свое, новое оригинальное решение проблемы жанра.

С этой точки зрения показательно уже то, что в отличие от периода южной ссылки, когда Пушкин создает подряд несколько поэм, единых по жанру, в последующие годы каждое из его крупных произведений не повторяет по жанру предшествующее, а является своего рода жанровым новообразованием. Разработав в процессе написания «Онегина» новый для русской и всей мировой литературы жанр «романа в стихах», Пушкин в своем последующем творчестве не повторяет его, а ищет и находит в каждом отдельном случае новое жанровое решение, соответствующее характеру его поэтического замысла и им определяемое. В результате, если «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы» едины по жанру, то о «Графе Нулине», «Полтаве», «Домике в Коломне», «Анджело», «Медном всаднике», поэме о Тазите этого сказать нельзя — здесь в каждом случае перед нами поэма своеобразного типа, построенная и организованная иначе, чем предыдущие. То же самое относится не только к пушкинским поэмам, но и к его прозе, драматургии и даже мелким стихотворениям. После большой исторической трагедии «Борис Годунов» Пушкин создает цикл принципиально отличных от нее по жанру «маленьких трагедий», где разрабатывает иные — психологические — задачи. После первого опыта исторического романа «Арап Петра Великого» создаются отличные от него в жанровом отношении «Дубровский», «Повести Белкина», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», многочисленные наброски неоконченных прозаических произведений, каждый из которых отражает поиски новой — гибкой и оригинальной — разновидности повествовательных жанров. Ана-

логичный процесс происходит в 20—30-е годы и в лирике Пушкина, где композиционные формы, диктуемые строгим, «классическим» пониманием жанра, уступают место более гибким, таким, в которых движение поэтической мысли и чувства свободно изливается наружу и определяет внешнюю форму построения «изнутри», без оглядки на установившиеся, традиционные каноны и схемы.

В «Лекциях по эстетике» Гегель несмотря на свое общее скептическое отношение к возможностям развития искусства в новое время, высказал уверенность в том, что лирическая поэзия в отличие от эпоса может развиваться на различных ступенях исторического процесса и, более того, достигает своего наивысшего расцвета в XIX веке.

Новейшее время создает, по мнению Гегеля, принципиально новую, неизвестную прежним историческим временам форму «свободной поэзии», которая в отличие от античной или средневековой лирической поэзии не связана с узко местными, локальными, профессиональными навыками и традициями, с устойчивым арсеналом традиционных, передающихся по наследству образов и поэтических форм, но имеет подлинно свободный, широкий и универсальный характер.[60] Ее героем является отныне человек, «святой Гуманус», занимающий в ней то центральное место, которое в прошлом принадлежало героям и богам одного из вариантов национального Олимпа. Не связанный бессознательным суеверным почтением к унаследованным традициям, культурным навыкам, сложившимся и окаменевшим приемам той или иной школы или поэтического цеха, поэт XIX века впервые получает возможность, по мнению Гегеля, свободно и сознательно отнестись ко всякому поэтическому мотиву — прошлому и современному, подойти к нему *с чисто человеческой* меркой. В результате образы любой исторической эпохи, наследие не только своей, национальной, но и других чужих культур обретают для него высокий человеческий смысл, а потому могут стать в его руках материалом для свободной поэтической обработки, совершаемой без насилия над их собственными, имманентно присущими им эстетическими закономерностями.

Мысль Гегеля о новой исторической структуре лирической поэзии XIX века по сравнению с поэзией не только Древнего мира и средневековья, но и XVII—XVIII веков недостаточно, как нам представляется, оценка нашей историко-литературной

наукой (хотя эта мысль в свое время была усвоена Белинским и вошла в видоизмененном и переработанном виде в его учение об исторической эволюции лирической поэзии, сформулированное в статье «Разделение поэзии на роды и виды»). Сложившаяся у Гегеля под влиянием лирики Гете и Байрона, эта идея получила дальнейшее подтверждение в поэтической практике Пушкина и других великих лириков XIX и XX веков. Они создали принципиально новый тип лирической поэзии, способной охватить широкий круг явлений современной жизни и жизни прошлых исторических эпох и выразить отношение к ним человека с богатым и сложным историческим кругозором и развитым критическим самосознанием, свободно сочетая при этом в соотвествии с замыслом поэта различные стилистические пласты речи и активно перерабатывая те унаследованные от прошлого поэтические традиции, которые рассматривались их предшественниками в качестве заданной, готовой схемы для образного закрепления и оформления поэтической мысли.[61]

Новые, находящиеся в живом движении, постоянно модифицирующиеся и видоизменяющиеся, свободные и гибкие жанровые формы, разрабатываемые Пушкиным в 20—30-е годы, качественно отличаются от строго регламентированных, тесных и догматических жанров допушкинской литературы. Их широта и свобода обусловливаются тем, что каждый жанр в поэтической практике зрелого Пушкина является своеобразной полифонией, так как включает в себя элементы других жанров. «Эпиграмма, определенная законодателем французской пиитики:

Un bon mot de deux rimes orné

скоро стареет и, живее действуя в первую минуту, как и всякое острое слово, теряет всю свою силу при повторении,— писал Пушкин в 1830 году в наброске статьи о Баратынском.— Напротив, в эпиграмме Баратынского, менее тесной, сатирическая мысль приемлет оборот то сказочный, то драматический и развивается свободнее, сильнее» (XI, 186). Эти слова поэта об эпиграммах Баратынского можно с полным правом отнести к любому поэтическому жанру в пушкинском его понимании. Проводя в своей поэтической практике четкие границы между поэзией и прозой, лирикой и драматургией, поэмой и сказкой, Пушкин вместе с тем — в соответствии с потребностями содер-

жания — допускает свободно и широко в границы каждого жанра элементы других. Поэма в его понимании легко насыщается драматическими элементами, о чем свидетельствовали уже «Цыганы». «Роман в стихах» включает в свой состав лирику, эпиграмму, сатиру, становится *синтезом* всех поэтических жанров, «проза» и «поэзия» неразрывно — хотя и очень по-разному — переплетаются между собой в пределах каждого жанра. Отражая движение поэтической мысли и чувства (или многогранность жизни героев), произведение независимо от того жанра, к которому оно относится, принимает, пользуясь выражением Пушкина, то «сказочный», то «драматический», то лирический, «высокий», то повествовательный, бытовой оборот. И это сочетание в пределах жанра различных аспектов и планов изображения позволяет Пушкину реализовать тот принцип «вольного», «многостороннего» (XII, 160) изображения характеров в их живом движении (при котором на первый план в каждом конкретном случае выступают в соответствии с обстоятельствами то одни, то другие их черты), о котором Пушкин писал применительно к драматургии. Любой жанр — в понимании Пушкина, отличающем его от его предшественников, — становится пригодным для изображения целостного, живого человека, хотя и взятого в определенный момент в определенных, конкретных условиях места и времени. Поэтому герой элегии может не только пассивно созерцать, любить или мечтать, но мыслить, активно «втягивая» в свои размышления окружающий мир или поднимаясь от опыта личной жизни к историческому опыту человечества и поверяя один из них другим. И точно так же эпиграмма, не теряя этого своего основного характера, может быть не только язвительной и остроумной, но и лирической, драматической, «сказочной», в ней могут попеременно, а иногда и сливаясь воедино, звучать разные тона, разные голоса жизни — и это позволяет даже небольшому стихотворению превратиться в отражение не неподвижной, статичной, а движущейся и развивающейся действительности.

Так, наряду с новым пониманием сюжета Пушкин узаконил в русской литературе новое гибкое и подвижное понимание жанра, при котором он становится отражением внутренней жизни содержания, и это делает доступным целостное и многостороннее изображение человеческой личности во всем богатстве ее внешней, физической и внутренней, духовной жизни.

Романы Эмина, Чулкова, Измайлова, Нарежного и других русских романистов XVIII и начала XIX века были прозаическими романами. В отличие от них «Евгений Онегин» был романом в стихах. И тем не менее именно с «Онегина», а не с романов Нарежного (или повестей Карамзина) мы справедливо начинаем историю русского классического романа.

В центре русского допушкинского романа, как и в центре большой части западноевропейских романов XVII—XVIII веков, стояла фигура героя, которому были чужды сложные внутренние моральные и интеллектуальные коллизии. Кругозор этого героя был ограничен стремлением к личному успеху, продвижению в обществе, семейному спокойствию и счастью, и ему еще не приходила в голову мысль о том, что его счастье, так же как и вообще счастье каждой отдельной личности, неотделимы от счастья других окружающих людей — черта, которую Достоевский в своей речи о Пушкине признал одной из главных особенностей той последующей русской литературы, начало которой положил Пушкин.

Выбор в качестве центральной положительной фигуры романа героя-авантюриста, поглощенного мыслью о личном возвышении и успехе (или «чувствительного» героя карамзинистов) ограничивал моральный и интеллектуальный кругозор романиста. Для создания романа, который раскрывал бы драматическую и сложную картину реальных общественных противоречий и общественной борьбы, нужен был образ нового героя с широким моральным и интеллектуальным горизонтом, с умом и сердцем, способным отзываться на больные вопросы своего времени.

Первыми опытами разработки подобного нового типа героя стали русская романтическая лирика и романтическая поэма 10—20-х годов. Историческая задача следующего периода состояла в том, чтобы перенести достижение Жуковского, Пушкина, Грибоедова, поэтов-декабристов, выразивших средствами лирики, поэмы, драмы образ передовой мыслящей и чувствующей личности своей эпохи в сферу художественной прозы и прежде всего в сферу романа и повести.

Эту труднейшую задачу, стоявшую перед русским романистом второй четверти XIX века, гениально разрешил Пушкин методами своего уже не романтического, а реалистического искусства. В лице Онегина, Ленского, Татьяны Пушкин создал

образы таких героев романа, которые впитали в себя всю драматическую сложность и богатство внутренней жизни, свойственные образам романтической лирики и поэмы. Вместе с тем в отличие от пушкинской лирики и южных поэм в «Онегине» характеры современных поэту героев с богатыми интеллектуальными запросами и сложным внутренним миром становятся для него предметом глубокого социально-исторического анализа. Характеры эти воспринимаются в тесной связи со всей картиной окружающего их русского общества, являются ее органической частью; анализ их помогает поэту выявить общие исторические тенденции развития своей страны и народа.

Уже повести Карамзина, писал Белинский, «наклонили вкус публики к роману, как изображению чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей».[62] Но Карамзин и его последователи не умели связать событий «частной и внутренней жизни» с более широкими проблемами жизни русского общества. Психологию «частного» человека эти романисты выводили из представления об отвлеченных, извечных пороках и добродетелях, пользуясь для ее осмысления абстрактными внеисторическими критериями. Только Пушкин (а вслед за ним Лермонтов, Гоголь и их ученики — великие русские писатели второй половины XIX века) смогли зорко уловить диалектику «героев» и «толпы», «поэзии» и «прозы», общего и частного. Они сумели увидеть в психологии и поступках каждого человека — сложного или простого — отражение «скрытых», «невидимых основ»[63] русской жизни.

В русской литературе XVIII века господствовал взгляд на повествовательную прозу вообще и на роман в частности как на относительно низшие роды литературы, пригодные скорее служить для читателя средством поучения или развлечения, чем выражением возвышенного гражданского пафоса и «высокого» поэтического вдохновения в собственном смысле слова. Поэтому крупнейшие русские писатели XVIII века выступают, как правило, в жанрах оды, стихотворной трагедии, сатирической комедии нравов или на поприще открытой публицистики, а не в жанре романа. Романы же относительно немногочисленных русских профессиональных романистов XVIII — начала XIX века представляют собой обычно либо романы-утопии, своего рода дидактические политические трактаты, облеченные в условную

романтическую форму (таковы «государственные» романы Тредьяковского, Хераскова и т. д.), либо любовно-авантюрные повествования.

«Евгений Онегин» — первый русский роман, который был задуман и осуществлен не как произведение, предназначенное служить предметом «занимательного» или «поучительного» чтения, а как произведение подлинно «высокой» литературы, поднимающее большие вопросы национальной жизни и разрабатывающее их на уровне высочайших достижений мировой философской мысли и мирового искусства слова.

Отказавшись от следования уже известной нам традиции — от построения романа в виде цепи авантюрных или нравоописательных эпизодов — Пушкин создал первый русский роман, в котором история духовного развития личности и вообще частные судьбы героев оказались неразрывно сплетенными с общими проблемами жизни страны и народа и имели широкий обобщающий, типический смысл для целого периода истории страны.

Опираясь на опыт развития русской лирики и романтической поэмы начала 20-х годов, Пушкин сделал предметом изображения и анализа в романе не только внешние события жизни героев, но и их субъективную, внутреннюю духовную жизнь, показав при этом, что и их внешние судьбы, и их внутренняя жизнь подчиняются не простой игре случайностей или таинственному, непознаваемому року, а управляются движением истории, сменой общественных условий, идеалов и вкусов и во многом зависят от уровня умственного и нравственного развития самих героев.

«Онегин» построен не в виде цепи нравоописательных или сатирических эпизодов, объединенных авантюрной фабулой, а в виде произведения с единым сюжетом, основное действие которого охватывает лишь несколько лет из жизни героев, разыгрывается на сравнительно небольшой, легко обозримой сценической площадке и имеет лишь ограниченное число участников. Но рассказ о формировании Онегина и Татьяны и о двух — разделенных несколькими годами разлуки — встречах между ними превратились у Пушкина в поэтическую сердцевину романа, ставшего, по классическому определению Белинского, «энциклопедией русской жизни». Обе столицы и деревенская усадьба, зима и лето, характеристика жизни Европы и описание святочного гаданья в помещичьем доме, «стихи и проза, лед и пламень» — все это слилось в «Онегине» в единый сплав,

неизвестный предшествующей русской литературе. И этот синтез «стихов» и «прозы», поэзии и каждодневной «обыденной» действительности явился предпосылкой для создания новой формы романа, ставшего отныне не только занимательным чтением, но и произведением высокого искусства, а вместе с тем и наиболее широкой и всеобъемлющей формой выражения «духа» современного общества, основных — нравственных, социальных и даже экономических — проблем эпохи.

В «Евгении Онегине» перед читателем три основные стихии тогдашней русской жизни: Петербург, Москва, деревня. Причем это не простые условные сценические площадки, на которых разворачивается действие, но целые миры, со своим особым, сложившимся строем жизни и своим неповторимым лицом. Истории воспитания петербургского молодого человека в романе противопоставлена картина нравственного формирования «уездной барышни», психологическое своеобразие и красоту любви дворянской девушки оттеняет суровая история замужества крепостной крестьянки, описание радушной и хлебосольной, несколько архаичной по быту и нравам дворянской Москвы сменяется картинами чопорного великосветского и придворночиновного Петербурга. «Путешествие» Онегина и наброски X главы позволяют Пушкину еще шире раздвинуть географические рамки романа и с помощью ряда блестящих эскизных характеристик показать новые разнообразные исторические, географические и этнографические «лики» (Нижний Новгород, Кавказ, Таврида, Одесса и т. д., политическая обстановка 10—20-х годов и декабристское движение). Так вся русская жизнь пушкинской эпохи различными своими гранями, явлениями, психологическими отражениями свободно входит в роман, бесконечно расширяя его рамки.

Благодаря Пушкину русский классический роман возник с самого начала как роман реалистический. И вместе с тем он включил в общую картину действительности изображение субъективного, духовного мира героев, творчески усвоив и переработав в этом отношении опыт русского и западноевропейского романтизма. Включение духовного мира героев, их субъективного кругозора и восприятия жизни в общую широкую перспективу изображаемой действительности было тесно связано с тем высоким, гуманистическим отношением Пушкина к человеку как высшей нравственной ценности, которое отныне стало общей чертой всех выдающихся русских писателей XIX и XX веков.

Одной из основных, определяющих черт мышления просветителей был взгляд на природу человека не как на результат истории, а как на «естественную» основу общества, не подверженную историческому развитию и составляющему его постоянную, неизменную предпосылку. Подобное внеисторическое представление о природе человека оказало огромное влияние на все без исключения жанры литературы XVIII века.

Излюбленный, господствующий тип героя в просветительском романе и драме — это тип «среднего», «естественного» человека, характер которого представляется писателю «нормальным» выражением всеобщих, основных свойств человеческой природы. Именно такой — «средний» — герой был, с точки зрения писателей XVIII века, особенно удобен как модель при изучении современного им общества, так как картина его столкновений с другими людьми позволяла романисту, с одной стороны, выразительно показать, насколько далеко отклонились они от законов «нормальной» человеческой природы, а с другой стороны, исследовать процесс положительного и отрицательного воздействия общества на природу человека.

Писатель XVIII века в своих произведениях как бы «экспериментировал» с «естественным» человеком. Помещая его в определенную среду, заставляя его подвергаться влиянию «воспитателей» (в буквальном и в переносном смысле) и воздействию других разнородных факторов, романист и повествователь эпохи Просвещения стремился исследовать и оценить полезное или вредное воздействие каждого из них на природу человека, показать присущую им способность отклонять ее от «нормальных» путей развития или, наоборот, способствовать ее приближению к заложенной в природе человека идеальной норме.

Этот своеобразный «экспериментальный» характер просветительского романа XVIII века обусловил собой тот типичный способ его построения в виде цепи «похождений» и сменяющихся эпизодов жизни героя, о котором речь уже была выше. Подобное дробное построение (унаследованное романом XVII—XVIII веков от античного и средневекового авантюрно-рыцарского романа) оказалось необычайно удобным для исследования истории формирования личности нового просветительского героя — «среднего человека», подвергаемого романистом — одному за другим — сменяющимся воздействиям различных социально-исторических и морально-воспитательных факторов

с целью определить воспитательную роль каждого из них и выяснить наиболее желательные, идеальные пути развития заложенных в человеческой природе «нормальных» задатков и свойств.

Русские романисты XVIII века, так же как романисты-просветители на Западе, еще рассматривали отдельную личность как своеобразную «tabula rasa», на которую условия воспитания и влияния других людей — «хороших» или «дурных» — накладывают свой отпечаток. Пушкин же — уже в первых строфах «Онегина» — изображает своего героя с самого рождения включенным в сложную и многообразную сеть общественных отношений, отражением которых он является. Онегин охарактеризован здесь как звено исторической смены поколений; его умственное развитие формируется под влиянием образа жизни его отца, учителей, светского Петербурга, господствующих в обществе нравов и понятий. По мере созревания героя и героини их умственный горизонт расширяется и вся окружающая жизнь входит в их личность, активно формируя ее и в свою очередь освещаясь ею, вызывая у героев цепь ответных реакций. Эта включенность героев и их сознания в историю, обусловленность их психологии не отдельными влияниями «хороших» или «дурных» воспитателей, а всей сложной картиной реальной исторической жизни, окружающей их и постоянно, каждодневно воздействующей на них, отличает роман XIX от романа XVIII века.

«Онегин», по определению самого поэта,— не поэма, а «роман», между ним и романтической поэмой громадное различие. Но этот роман впитал в себя элементы не только предшествующего романа, но и лирики, и романтической поэмы, и сатиры, басни, эпиграммы, даже стихотворной комедии. Только благодаря этому язык «Онегина» оказался достаточно гибким и выразительным для того, чтобы одинаково свободно передавать самые сложные душевные движения героев и описывать любые факты внешней действительности — «высокие» и «низкие», постоянно открывая в них диалектические взаимопереходы, взаимопроникновение поэзии и прозы. Эта синтетичность новой формы романа, созданной Пушкиным,— формы романа, вбирающей в себя одинаково свободно и «поэзию» и «прозу» жизни, будет сохранена всем последующим классическим русским романом, как и замечательное умение Пушкина так построить действие романа, чтобы за переживаниями и судьбой главных

героев читатель не терял из виду народной России, окружающей их и постоянно воздействующей на их сознание, каково бы ни было их рождение и воспитание.

Как свидетельствует творчество всех крупных писателей первой половины XIX века в России и за рубежом, серьезно и вдумчиво работавших над темами современности, все они ощущали, что традиция нравоописательно-авантюрного романа, которой следовала еще большая часть русских романистов конца XVIII века, а в XIX веке Измайлов и Нарежный, исторически изжила себя. Изменившееся, более сложное содержание общественной жизни XIX века не могло быть уложено в старые традиционные схемы авантюрного романа (или в формы сентиментально-психологической повести, написанной в духе Карамзина), оно требовало разработки иной, более глубокой, более сложной и емкой по своему содержанию структуры романа. Для выражения более сложной и драматической исторической ситуации были нужны соответствующие ей новые сюжетные положения и новый герой, умственные и нравственные запросы которого несли бы на себе печать общественных противоречий и исканий эпохи.

Но для того, чтобы мог быть создан роман с образом такого героя, который отразил бы существенные черты времени, роман, действие которго не рассыпалось бы на отдельные авантюрные и бытовые эпизоды, а было бы организовано вокруг одной или нескольких центральных, выразительных по своему смыслу, насыщенных драматизмом сюжетных коллизий, имеющих общественно типичный характер, литературе нужно было пережить глубокий переворот. Для этого необходимо было не только отказаться от старых приемов сентиментально-нравоучительного или авантюрного романа, построенного в виде цепи «похождений» героя (или двух главных героев-любовников), но и преодолеть романтическое по своему характеру представление об извечном, неразрешимом будто бы противоречии между передовой личностью и «толпой», «мечтой» и «существенностью», противоречии, обусловленном не реальными условиями социальной жизни, а метафизическими законами бытия. Слабость большей части русских повествователей не только 1810—1820-х, но и 1830-х годов состояла в том, что они не могли еще сделать такой шаг. Более сложная и глубокая разработка характеров главных героев, богатство бытовых деталей и этнографических описаний, более сложные приемы повествования в повестях и

романах Погорельского, Вельтмана, Полевого, Загоскина и даже Лажечникова лишь наслаивались на старые, условные сюжетные схемы, не разрывая их и не мешая общей схематичности, искусственности и условности сюжетного построения, определившегося не законами жизни, а уже отживавшей свой век, но еще устойчивой литературной традиции.

Сконцентрировав свое внимание по преимуществу на конфликте передовой личности с обществом, ее духовных исканиях и разочарованиях, романтики 20—30-х годов не умели вскрыть глубокие социально-исторические основы этого конфликта. Личность и общество, идеальные духовные порывы сознательно мыслящего человека и неудовлетворяющая его «низменная» действительность в изображении повествователей-романтиков превратились в отвлеченные, извечные противоположности. Отрыв идеалов передовой личности и ее духовного мира от породившей их социальной действительности, неумение представить личность и окружающее ее общество в их единстве и подлинной диалектической взаимосвязи ограничивали художественный кругозор повествователей-романтиков. Поэтому они не могли дать глубокий социально-исторический анализ образа современной им передовой личности, раскрыть единство ее психологии с «временем», как это впервые удалось в русском романе Пушкину. И те же отвлеченные представления помешали романтикам широко обрисовать условия жизни и реальный облик рядовых представителей общества, окружающих главных героев, той «толпы» «обыкновенных» людей, которая, по определению Белинского, стала главным объектом художественного наблюдения для Гоголя и писателей «натуральной» школы 40-х годов.[64] Исторически обусловленный, драматически сложный, многообразный по своим проявлениям конфликт между современной им передовой личностью и дворянско-крепостническим обществом под пером повествователей-романтиков превращался в неизменный в своей основе, вечный «раздор» личности и общества, «мечты» и «существенности». Это неизбежно накладывало на повествовательную прозу романтиков, посвященную темам современной жизни, печать однообразия, заставляло их, подобно их предшественникам, вращаться в кругу одних и тех же постоянно повторяющихся конфликтов и сюжетных ситуаций, не давая возможности создать большое, широкое по охвату

жизни художественное полотно, как это в известной мере удалось романистам-романтикам в области исторического повествования.

В повестях русских романтиков реальные жизненные конфликты представали перед читателем в преображенном виде, в форме «вечного» конфликта между личностью и обществом. Напротив, для «нравственно-сатирического» романа булгаринского типа, с которым так горячо и страстно боролся Пушкин, было характерным стремление вообще обойти всякие серьезные жизненные конфликты. Не случайно романы Булгарина носили авантюрный характер: это вытекало из его стремления придать чисто внешнюю занимательность рассказу, лишенному внутреннего, психологического драматизма, который сознательно вытравлялся Булгариным из его романов. В романах и повестях Булгарина жизненные конфликты эпохи приобретали характер внешних, более или менее случайных столкновений между «хорошими» и «плохими», «добрыми» и «злыми» людьми, в то время как основа существующего общества рассматривалась Булгариным как «нормальная» и «естественная», а потому и не создающая условий для возникновения более глубокого, внутреннего драматизма.

Осознанная Пушкиным задача реалистического романа и повести заключалась в том, чтобы органически объединить высокий драматизм, острое ощущение общественных противоречий с глубоким чувством реальной жизни. Эту-то задачу и решил Пушкин.

В «Евгении Онегине» Пушкин в качестве центральной фигуры широкого, энциклопедического по охвату жизни и глубокого по социально-исторической проблематике русского романа выбрал образ не рядовой, пассивный и малозначительный, а, напротив, передовой личности, живущей напряженной духовной жизнью, пытливо и требовательно относящейся к миру. Как свидетельствовал пример «Евгения Онегина», изображение судьбы подобного мыслящего героя позволяло романисту показать неизбежность в условиях николаевской России конфликта между этим героем и существующим обществом. И вместе с тем изображение личности героя «времени», мыслящего «современного человека» давало поэту возможность произнести свой суд над образом самого этого героя, критически проанализиро-

вать содержание его исканий и идеалов с точки зрения нравственных требований народа и потребностей исторического развития страны.

В лице Онегина, Ленского, Татьяны Пушкин создал первые в русском романе образы героев, сознание которых охватывает не только узкий круг впечатлений их личной жизни, но и большие вопросы времени. Онегин, Ленский, Татьяна решают вопросы личного существования, ищут личного счастья. Но разрешение этих вопросов, поиски каждым из них своего жизненного пути оказываются более или менее сложным образом переплетенными с решением вопросов, касающихся не только каждого из них, но и жизни других, окружающих людей, за которыми в свою очередь стоят страна, время, народ, человечество. Герои «Онегина» не существуют изолированно, но с первых шагов своей жизни вплетены в сложную сеть сложившихся до их рождения отношений между людьми, а потому несут на себе печать окружающего общества, его положительные или отрицательные потенциалы. Благодаря этому большая или меньшая высота умственного и нравственного развития этих пушкинских героев становится измерителем не только уровня их личного развития, но и развития русского общества их эпохи.

Другой вариант решения вопроса о возможном герое и сюжете русского романа (оказавшийся для последующих романистов столь же плодотворным, как образы и сюжет «Онегина») Пушкин наметил в «Пиковой даме» и в некоторых своих незаконченных прозаических планах и набросках 30-х годов, в частности в плане романа о Пелымове («Русский Пелам»). И здесь, так же как в «Онегине», в центре внимания Пушкина стоит образ, который условно можно назвать образом «современного» молодого человека. Но между Онегиным и Ленским, с одной стороны, Германном и Пелымовым — с другой, есть и существенное несходство. При всем различии идейно-психологического склада Онегина и Ленского их объединяет одно — оба они погружены в атмосферу интеллектуальных исканий эпохи. Даже решения проблем личной жизни у каждого из них обусловлено характером их отношения к литературным и общественным идеалам своего времени — к «предрассудкам вековым», к историческому «добру» и «злу». Этого нельзя сказать о названных выше пушкинских молодых героях 30-х годов — Германне или Пелымове. Это — молодые люди, которые гораздо дальше стоят от передовых общественных и интеллектуальных исканий

эпохи, которые обладают от природы богатыми задатками, но заражены предрассудками и пагубными страстями своей среды, индивидуалистически настроены и эгоистичны, молодые люди, кумир которых деньги или наслаждение. В «Онегине» Пушкин выдвинул перед русской литературой и русским романом задачу исследовать образ передового героя «времени» в его сложных взаимоотношениях во своей средой и народом. Образом Германна же он поставил перед последующими романистами другую, не менее важную задачу — всесторонне проанализировать трагический по своему смыслу процесс нравственной деформации человеческой личности в обществе, где старые сословные представления уже были готовы уступить свое место войне всех против всех, индивидуализму и власти денег.[65]

А рядом с образами передовых, мыслящих представителей общества Пушкин в «Онегине», «Повестях Белкина», «Дубровском», «Капитанской дочке» создал многочисленные фигуры простых русских людей. Этим он подготовил почву для художественного анализа условий повседневной жизни, внутреннего мира, судьбы простого русского человека в последующей повести и романе.[66]

Центральными мотивами реалистического романа XIX века в тех странах Запада, где к этому времени прочно сложился буржуазный строй, стали разгул хищничества, победа темных, собственнических инстинктов, темы утраченных иллюзий, измельчания и гибели личности. В русском же романе XIX века в условиях постоянно углубившегося кризиса старых форм жизни, нарастания в стране антикрепостнического освободительного движения и расширения круга его участников центральное место занял образ страстно ищущего, мятущегося и борющегося человека, который, разрывая путы окружающих его общественных условностей и преодолевая свои собственные иллюзии, с громадным трудом стремится «дойти до корня», разобраться в окружающей его сложной путанице отношений, понять наиболее глубокие стороны своего личного и общественного бытия. В характерном для русского романа типе героя, мысль которого то более прямыми, то более сложными и зигзаобразными путями движется вперед, стремясь уяснить подлинную, незатемненную предрассудками общественных верхов и другими социальными условностями правду жизни, заключена одна из важнейших причин, способствовавших силе его интеллектуального, морального и эстетического воздействия на последующие поколения.

И на Западе в XIX веке общественная жизнь создавала свои типы борцов и правдоискателей. Однако в силу сложившихся там исторических условий реалистическая литература (и, в частности, роман) лишь редко обращались к изображению подобных типов. В романах Бальзака фигура двойника самого автора — талантливого писателя и философа д'Артеза, образ революционера Мишеля Кретьена помещены не в центре нарисованной романистом картины общества, а как бы на краю этой картины. В русском же послепушкинском романе XIX века — и в этом заключается его огромное историческое своеобразие — образы людей, одаренных глубоким умом и чуткой совестью, сконцентрировавших в себе пафос исторического положения вещей оказались не на периферии, а в самом центре обрисованной в этих романах картины национальной жизни. Именно в образах мыслящих, беспокойных и ищущих героев романист сумел здесь уловить, пользуясь выражением Тургенева (восходящим к Шекспиру), «образ и давление времени»,[67] ощутить прогрессивное движение русской и всемирной истории.

В силу исторического своеобразия путей развития романа в Англии и во Франции реалистический роман не дал здесь в XIX веке героев такого интеллектуального и морального масштаба, какими явились на рубеже XVIII и XIX веков гетевский Вертер или Вильгельм Мейстер. Образ человека высокого интеллектуального уровня, обладающего чуткой совестью и широким интересом к узловым вопросам современной жизни, стремящегося перестроить свою собственную жизнь и изменить существующие обстоятельства,— такой образ в Англии и Франции XIX века разрабатывали по преимуществу писатели-романтики, а не создатели позднейшего классического романа.

Иначе обстояло дело в русской литературе. История реалистического романа XIX века не знает других героев, обладающих такой силой анализа и такой чуткой совестью, как герои Пушкина, Лермонтова и Тургенева, Толстого и Достоевского, такой преданностью своим убеждениям и своему жизненному делу, как Базаров и Рахметов. Образ центрального героя русского романа XIX века явился новым словом в развитии эстетических идеалов мировой художественной литературы, в ее работе над созданием образа положительного героя.

Мысль героя у Пушкина и последующих русских романистов как бы втягивает в себя одну за другой различные стороны общественной жизни, подвергая их острому и придирчивому

анализу, теоретически и практически проверяя их собственным опытом. Это позволяет романисту, рисуя судьбу отдельного человека (и в этом смысле оставаясь «историком частной жизни»), наполнить роман до краев огромным и разносторонним общественным содержанием, сделать его широким зеркалом национальной жизни.

В творчестве Пушкина уже сформировались, таким образом, те основные ключевые особенности русского романа XIX века, которые определили своеобразие всей его поэтической структуры, ее главный формообразующий принцип. Это относится не только к образам главных героев пушкинского романа и повести, но и к образам их героинь.

Рост самостоятельности женщины, повышение уровня ее сознательно-критического отношения к жизни, борьба женщины за свою нравственную независимость, за равноправное положение в семье и в обществе — эти темы, с особой силой выдвинутые ходом исторического развития в XVIII и XIX веках, оказали сильнейшее влияние на формирование всего новейшего романа. Вторжение в ткань романа новых женских образов и новых сюжетных ситуаций, отразившее те сдвиги, которые происходили в это время в общественной жизни, привело во всех национальных литературах к изменению и перестройке самой структуры романа, в котором образ мыслящей, борющейся за свое нравственное достоинство женщины выдвигается в XIX веке нередко на центральное место, так что суд над героем становится определяющим для его авторской и читательской оценки.

Не случайно в «Евгении Онегине» Пушкин сопоставляет свою Татьяну не только со Светланой Жуковского, но и с героинями Руссо и мадам де Сталь — с Юлией и Коринной. С помощью этих сопоставлений Пушкин вводит образ Татьяны в галерею женских образов не только русской, но и всей мировой литературы; он сознательно призывает читателя рассматривать свою героиню в перспективе исторической эволюции образа передовой, мыслящей героини литературы конца XVIII — начала XIX века. В этой эволюции пушкинская Татьяна и другие героини русского романа, созданные под сильнейшим обаянием этого первого гениального образа русской мыслящей женщины, заняли свое прочное место, ознаменовав собой новое важнейшее звено мирового эстетического развития.

Так же, как тип Онегина был необходим для создания характеров Печорина и Бельтова, Рудина и Лаврецкого, Болконского и Левина, пушкинская Татьяна открыла дорогу в литературе героиням Тургенева и Толстого, Островского и Писемского, Достоевского и Чехова с их сложным внутренним миром и высоким морально-этическим пафосом.

То же самое можно сказать и о пушкинской трактовке темы народа в «Онегине», «Борисе Годунове», «Дубровском», «Капитанской дочке», где отражены разные грани и преломления этой важнейшей для русской национальной литературы темы.

В центре этих и большей части других произведений Пушкина стоят судьбы сознательно мыслящих людей современной поэту или прошлой исторической эпохи. Но принадлежа по своему рождению и воспитанию к господствующему классу, пушкинские герои в решающие поворотные моменты своей личной и общенародной, исторической жизни силой обстоятельств вынуждены осознать свою зависимость от окружающего их народного моря или должны искать нравственной поддержки у его представителей. Так, Бориса Годунова трагическое предчувствие гибели его дела заставляет задуматься о «мнении народном», а в развитии Гринева решающее значение приобретает его встреча с Пугачевым. Стремясь решить основные вопросы своего личного существования, герои Пушкина вынуждены (добровольно или исторически неизбежно) внимательно вглядеться в жизнь и психологию народных масс, учесть их жизненный опыт, их представления о жизни и моральные идеалы. И под влиянием этого опыта они вносят более или менее глубокие коррективы в унаследованные ими дворянски-сословные представления, которые обычно оказываются гораздо более узкими, менее возвышенно поэтическими и гуманными, чем идеалы народных масс.

Специфический для Пушкина угол зрения на народ и народную жизнь стал определяющим для творчества позднейших русских романистов XIX века.

Пушкину было в высшей степени свойственно умение воспринимать и изображать явления жизни не изолированно, но в их соотношении, в их сложной диалектической взаимосвязи. Отсюда острый интерес поэта к взаимоотношению истории и современности, дворянства и народа, России и Европы, больших и малых исторических деятелей. Эта синтетичность художественного мышления Пушкина, проявившаяся в подходе к самым

различным жизненным проблемам, сделала для него тему народа не *одной из многих, частных тем*, но *узлом, к которому так или иначе вела постановка любой темы*. Синтетичность художественного мышления была завещена Пушкиным последующим великим русским писателям XIX века. Она явилась одной из черт, обусловивших национальное своеобразие и мировое значение русского классического реализма.

Русские романисты XIX века не ставили перед собой обычно задачи так широко показать социальную дифференциацию народных масс, исследовать влияние особых бытовых и трудовых условий существования различных слоев на их психологию и образ жизни, как это удавалось многим из их современников на Западе, творившим в условиях более развитого капиталистического общества. По сравнению с очерками писателей-народников, с романами Решетникова, Мамина-Сибиряка, с этнографическим романом конца XIX века, где широко показаны условия жизни и психология различных — с социальной, бытовой и профессиональной точек зрения — разрядов населения, подход к теме народа и изображению народной жизни в романах Тургенева, Толстого, Достоевского носит более обобщенный характер. Народ и народные типы в этих романах менее дифференцированы с социальной и профессиональной точек зрения, они изображены часто менее обстоятельно и менее индивидуализировано, с меньшим количеством бытовых и психологических деталей, чем в других произведениях тех же писателей, в особенности в их произведениях, близких к очерковой форме, как «Записках охотника», «Утро помещика» и «Севастопольские рассказы», «Записки из Мертвого дома».

Но такой менее детализированный, более обобщенный подход к изображению народа и народной жизни позволил Пушкину и последующим русским писателям выдвинуть на первый план в своих произведениях общий вопрос о взаимоотношениях народа и образованного меньшинства и о роли каждого из них в национальной жизни. Этот открытый Пушкиным принцип обрисовки главных героев (происходящих обычно в русском романе XIX века из дворянской или разночинной среды) в широком и постоянном взаимодействии с народом и его представителями — взаимодействии, которое помогает романисту раскрыть сильные и слабые стороны как персонажей первого плана, так и самого народа в данную эпоху, явился необычайно плодотворным для русской литературы.

Во Франции крупные романисты XIX века, например Бальзак или позднее Золя, ставили своей задачей, так же как Пушкин и последующие русские романисты, отобразить в своих романах целостную картину жизни общества своего времени. Но эту задачу они стремились осуществить *аналитическим путем*, разлагая общество на отдельные звенья, отводя изображению каждой части общественного организма особый, самостоятельный роман. В соответствии с этим Бальзак отвел изображению французского крестьянства особый роман, входящий в состав «Человеческой комедии» («Крестьяне»). Следуя примеру Бальзака, Золя изобразил жизнь крестьян в «Земле», а жизнь пролетариата — в «Западне» и «Жерминале». Оставляя в стороне влияние на романы Золя его натуралистической теории, наложившей свою печать на его понимание народной жизни, следует подчеркнуть другое: самый принцип аналитического подхода к изображению народа, свойственный как Золя, так и Бальзаку, уже сам по себе имел наряду с сильными и свою слабую сторону. Этот принцип превращал тему народа для романиста в *особую, частную тему*, стоящую в одном ряду с другими, не позволял понять *универсальное*, общее значение народной темы для изображения любых сторон общественной жизни, для создания целостной картины всего общества.

В противоположность аналитическому принципу изображения общества в романах Бальзака и Золя осуществленная Пушкиным, не только как драматургом, но и как романистом, разработка принципа изображения «судьбы человеческой» и «судьбы народной» в их единстве и исторической взаимосвязанности явилась предпосылкой дальнейших открытий русских романистов, сделанных в работе над народной темой. Этот принцип стал основным формообразующим принципом русского классического романа, своеобразным ядром характерной для него синтетической формы изображения общества.

Рисуя жизнь главных героев на фоне народной жизни, постоянно по-разному соотнося их судьбы и психологию с судьбой и психологией народных масс, русские романисты нашли такой принцип построения своих романов, который позволял им рисовать национальную жизнь в ее единстве. И вместе с тем этот принцип позволял самое единство ее изображать как взаимодействие господствующих классов и народа, как единство, подразумевающее наличие в народе двух сил, истори-

чески связанных друг с другом и в то же время различных по своей психологии, образу жизни и интересам.

Изображая психологию своих главных персонажей в ее противоречивом и сложном единстве с народной жизнью, показывая, как жизнь стихийно и неизбежно приводит героев в решающие минуты личного бытия к мысли о народе, русские писатели, в силу своего различного классового происхождения и жизненного опыта, исходили из несхожих друг с другом общественных идеалов; поэтому они могли по-разному смотреть на народ и народную жизнь, по-разному оценивать их исторические потенциалы и возможности. Но при всем многообразии конкретных социально-политических тенденций и направлений, свойственных русскому классическому роману, при всем различии взглядов и острой борьбе между писателями либерально-дворянского и демократического направлений, именно демократическая по своей природе мысль о зависимости уровня развития «верхов» от развития «низов», о решающей роли народа в жизни страны была определяющей для творчества русских писателей, сыграла решающую роль в их работе над реалистическим изображением прошлой и современной им исторической жизни. Широкое художественное претворение мысли о неразрывной связи между любой из сторон национальной жизни и жизнью народа, мысли об исторической неотделимости психологии и судьбы каждой отдельной человеческой личности от психологии и судьбы широких народных масс составляет одно из великих исторических достижений того классического русского романа, создателем которого являлся Пушкин.

13

В «Онегине» Пушкин создал первый в русской литературе роман о «современном», мыслящем герое, ищущем своего — личного — счастья и при этом на каждом шагу все больше ощущающим нераздельность своей судьбы с судьбой других, окружающих людей, свою ответственность за нее. В «Арапе Петра Великого» и «Капитанской дочке» аналогичный, новый для русской литературы той эпохи подход к изображению человеческой личности позволил Пушкину преобразовать русскую историческую повесть и роман, в которых условная авантюрность и внешняя романтическая живописность под пером

великого поэта уступили объективному, правдивому изображению и анализу исторических событий прошлого с точки зрения широкого круга социальных и нравственных проблем, сохранивших свое значение для настоящего и будущего.

По свидетельству П. В. Анненкова, Пушкин говорил друзьям: «Бог даст, мы напишем исторический роман, на который и чужие полюбуются».[68] Эти гордые слова великого поэта, сохраненные его первым биографом, свидетельствуют о том, что, выступая на поприще исторического романиста, Пушкин вполне сознательно соизмерял свои искания в деле разработки поэтики русской исторической повести и романа с достижениями Вальтера Скотта и других исторических романистов Запада. И вместе с тем слова Пушкина говорят о том, что в своей художественно-исторической прозе Пушкин так же, как в «Онегине», шел своим, особым, путем, не повторяя того, что уже было сделано его предшественниками, но стремясь проложить для русской литературы новые, еще неизведанные в то время человечеством пути.

Как не раз справедливо отмечалось исследователями пушкинской драматургии, в «Борисе Годунове» поэт изображает те социально-политические силы, действовавшие в России XVI—XVII веков, борьба которых продолжала определять ее судьбы также и в эпоху жизни самого поэта. Стремясь постигнуть взаимоотношения самодержавной власти с народом, понять историческую роль боярства и служилых людей, отношения России и Польши в эпоху Годунова, Пушкин в бурных событиях Смутного времени ищет ключ к современным ему сложным взаимоотношениям и борьбе тех же исторических сил, продолжавших действовать на исторической арене в его собственное время. Правдивое изображение одной из наиболее драматических эпох прошлой истории страны дает поэту возможность, не прибегая к языку политических намеков и иносказаний, выразить свое отношение к самодержавию, к дворянству и народу не только в историческом прошлом, но и в настоящем.

Сказанное о «Борисе Годунове» относится и к исторической прозе Пушкина.

Исторический роман и повесть начала XIX века во всех европейских литературах испытали в своем развитии, как отмечал Пушкин, широкое воздействие исторической прозы Вальтера Скотта, который создал первые классические образцы этого жанра (XI, 121). Стремясь в своих романах в противовес

романистам-просветителям, стоявшим на точке зрения «естественного» человека, показать обусловленность существования каждого отдельного, рядового человека большими поворотными событиями исторической жизни, Вальтер Скотт первым разработал ряд композиционно-стилистических приемов, соответствующих этой задаче и получивших под его влиянием общеевропейское распространение. Основным из этих приемов было построение действия романа вокруг событий частной, семейной хроники вымышленных героев (изображаемых романистом в качестве типичных представителей множества второстепенных, рядовых участников исторической жизни), героев, невольно, под влиянием действия исторической необходимости оказывающихся участниками крупных событий и сталкивающихся при этом с крупными, ведущими деятелями эпохи.

Подобно другим выдающимся писателям 20—30-х годов XIX века, Пушкин в работе над созданием русского исторического романа и повести воспользовался художественными открытиями шотландского романиста. События частной, семейной, хроники Ганнибалов и Ржевских, Гриневых и Мироновых стали в произведениях великого русского поэта отражением больших исторических событий двух кризисных переломных моментов русской истории XVIII века; судьба полуизвестных или вымышленных представителей этих семейств сплелась воедино с судьбой Петра I, Екатерины II, Пугачева и других исторических лиц.

Однако, воспользовавшись как романист в работе над воплощением русской исторической темы композиционно-стилистическим приемом, впервые разработанным Вальтером Скоттом, Пушкин разошелся с шотландским романистом в другом, более важном отношении — в понимании основного исторического смысла своей эпохи, понимании, от которого зависело и принципиально иное, чем у Скотта, освещение в произведениях Пушкина соотношения прошлого и настоящего, истории и современности.

В романах Вальтера Скотта изображены те исторические события англо-шотландской и — шире — всеевропейской истории, которые, по оценке самого романиста, способствовали образованию современного ему общественного и государственного строя. Причем — и в этом одно из крупных достоинств его романов — Вальтер Скотт изображает историю Западной Европы начиная со средних веков и вплоть до середины XVIII века

как цепь постоянных исторических столкновений сначала между различными этническими группами, а затем между разными общественными и политическими силами. Но эти величественные и трагические столкновения — столкновения между саксами и норманнами, англичанами и шотландцами, приверженцами Кромвеля и сторонниками побежденных Стюартов, между средневековым Востоком и Западом, трезвым и хитрым Людовиком XI и воинственным Карлом Смелым и т. д. — в романах Вальтера Скотта предстают перед читателем лишь в качестве исторически необходимого бурного пролога к грядущему, мирному, периоду развития европейского общества и государства. Не случайно автор «Истории Наполеона» не посвятил ни одного из своих романов событиям времен французской революции. Подобно своему современнику Гегелю, он считал, что героическая эпоха европейской истории закончилась в XVII—XVIII веках и что после романтического периода «бури и натиска» для народов Европы в XIX веке наступил период «прозы» — период спокойного, мирного труда под надежной охраной буржуазного государства, основанного на примирении классов и забвении прежних политических страстей.

Это не значит, что Вальтер Скотт не ощущал многих противоречий современного ему общества и государства. В своем романе «Сент-Ронанские воды» (1823) он с большой тревогой нарисовал картину борьбы мутных эгоистических интересов, глухое кипение которых сменило в Англии XIX века прошлые сражения. Да и в своих исторических романах, воспроизводя «роковой поединок» умирающей старой феодальной вольности и идущей ей на смену буржуазной цивилизации, Скотт, признавая умом законность и неизбежность исторических перемен, в глубине своего сердца горячо сочувствовал героическому прошлому, и это сообщало его красочным картинам былых времен элегический и романтический колорит. Но этот-то элегический оттенок, свойственный историзму Скотта, еще больше, чем художественная ретроспективность его романов, коренным образом отличали отношение шотландского романиста к прошлому, от отношения к нему Пушкина.

Пушкин отнюдь не смотрел, подобно Скотту, на свое столетие как фазу прочного социального и политического «умиротворения», пришедшую на смену более живописным, насыщенным бурями, но зато более беспокойным прошлым эпохам. Общественную и политическую жизнь своего времени в России

и за рубежом он воспринимал под знаком незатухающей, острой борьбы, а не под знаком покоя и равновесия сил. И в прошлом внимание Пушкина-историка и исторического романиста привлекала предыстория этой борьбы, ее первые глухие и отдаленные раскаты.

Стремление его не столько подвести ретроспективно итоги прошлого, уже законченного цикла исторического развития России и Европы, сколько выявить в изображаемых конфликтах прошлого зародыши исторических и социальных противоречий современности, отчетливо проявилась уже в первом его незавершенном романе на историческую тему «Арапе Петра Великого».

Не случаен выбор Пушкиным в качестве героя первого его исторического романа своего предка Ганнибала. Так же, как включение в число действующих лиц «Бориса Годунова» другого предка поэта — Гаврилы Пушкина, выбор Ибрагима Ганнибала в качестве героя романа был продиктован характерным для поэта, отразившимся во многих его стихотворных и прозаических произведениях желанием ввести историю своих предков в общую, широкую раму истории русского общества и на ней проследить сущность тех социально-исторических процессов, которые подготовили современное положение вещей в России и обусловили сложные отношения поэта с самодержавием.

Но еще важнее, быть может, другое: открывая «Арапа Петра Великого» рассказом о пребывании Ибрагима в Париже, Пушкин пользуется этой экспозицией романа для того, чтобы ввести события, разыгрывающиеся в России петровского времени, в рамки общеевропейской истории. Причем, как видно из романа, политическая, общественная и духовная жизнь Франции эпохи регентства рассматривалась поэтом в аспекте приближающейся революции и гибели «старого порядка»: «на ту пору явился Law; алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла, французы смеялись и рассчитывали, и государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей» (VIII, ч. I, 3).

И далее Пушкин непосредственно вводит Ибрагима в общество молодого Вольтера и других ранних просветителей: «...он присутствовал на ужинах, одушевленных молодостию Аруэта и старостию Шолье, разговорами Монтескье и Фонтенеля» (VIII, ч. I, 4).

Та острая борьба между старым и новым, свидетелем и участником которой Ибрагим в следующих главах станет по возвращении в Россию, изображается Пушкиным на фоне социально-исторических процессов общеевропейского порядка, подготавливающих гибель феодализма и замену его новой, более прогрессивной ступенью общественного и политического развития. И при этом в отличие от Вальтера Скотта эта новая ступень исторического развития, подготовленная во Франции Великой французской революцией, а в России — петровским переворотом, отнюдь не представляется поэту эпохой прочного и окончательного «умиротворения», наступившей после отшумевших грозных бурь и социальных потрясений недавнего прошлого. Французская революция XVIII века и петровские преобразования интересуют Пушкина именно как *начальные* моменты современного ему цикла общественного развития — моменты, когда завязывались узлы таких социально-политических противоречий, которые не были разрешены в его время и разрешить которые истории предстояло лишь в будущем.

Характерный для Пушкина угол зрения на историческую борьбу прошлого как на пролог не к социально-политическому «умиротворению» эпохи Реставрации, а к современным поэту и будущим, предстоящим столкновениям между главными социально-политическими силами русского общества еще более отчетливо, чем в «Арапе Петра Великого», отразился в «Капитанской дочке». Пушкин во многом обязан в ней автору «Роб Роя», «Эдинбургской темницы» и «Пуритан». Но при всей кажущейся скромности его повести и свойственной ей формы семейной хроники историческая борьба времен пугачевщины воспринимается и изображается Пушкиным не только в свете одних непосредственных, ближайших результатов этой борьбы, но и с учетом более широкой исторической перспективы, в свете общих центральных противоречий русской истории XVIII и XIX веков. Размышления над бурями, пережитыми русским обществом в XVIII веке, ведут в «Капитанской дочке» к осознанию того, что социально-политические противоречия, вызвавшие историческую борьбу XVIII века, остались в результате поражения пугачевщины разрешенными лишь временно, на поверхности, в глубине же общественного организма они продолжали действовать с той же силой, указывая на предстоящие в будущем новые социальные столкновения. Это восприятие исторических потрясений недавнего прошлого в связи с сознанием неразрешенности

обусловивших их исторических противоречий, а потом и неизбежности продолжения исторической борьбы прошлого в настоящем существенно отличает историческую прозу Пушкина от романистики Вальтера Скотта.

Устремленность к будущему, ощущение таких противоречий исторической жизни человечества его времени, которые не были устранены прошлой политической борьбой и классовыми потрясениями, но должны были в будущем быть разрешены ходом вещей, — такова одна важнейшая особенность пушкинского реализма, завещанная им будущему. Другая его особенность, также оказавшая исключительное влияние на последующую русскую литературу и искусство, состоит в утверждении Пушкиным идеи высокой ответственности человеческой личности перед заветами долга и чести, а также перед страной, народом и государством.

Пушкин показал русским писателям путь к созданию сложного, синтетического образа мыслящего, чувствующего и действующего человека, подвергающегося воздействию окружающих обстоятельств, больших и малых, но не подчиняющегося им слепо, а активно реагирующего на них и нередко вступающего с ними в борьбу во имя утверждения своего человеческого достоинства, противостоящего в сознании поэта жестоким идеалам его «железного» века.

«Арап Петра Великого» композиционно построен на сопоставлении характеров двух молодых людей, посланных Петром I за границу, но по-разному усвоивших уроки своей заграничной поезки. Молодой Корсаков вернулся из Франции светским шаркуном, «заморскою обезьяною». Ибрагим же, как и другие подлинные «птенцы Петра», прошел во Франции серьезную подготовку к тем будущим трудам, которые были необходимы для преобразования России, задуманного Петром.

Сопоставление в романе характеров Корсакова и Ганнибала — один из многих примеров, свидетельствующих о понимании Пушкиным того, что одна и та же «среда» и обстоятельства могли и могут оказывать неодинаковое воздействие на разных людей, порождать в их сознании неодинаковые психологические результаты (так как характер и направление воздействия среды зависят не только от нее самой, но и от способности воспринимающего усвоить те или иные ее элементы).

Человек в понимании Пушкина не является слепой игрушкой воздействующих на него исторических сил. Разнообразные и сложные, часто противоречивые культурно-исторические и со-

циальные факторы ведут за него борьбу. Но конечный результат этой борьбы в понимании поэта зависит в значительной мере от самого человека, от уровня его умственного и нравственного развития, от его способности сознательно (а иногда и полуинстинктивно) разобраться в окружающей жизни, определить свое место и свое поведение в ней.

Вызванный Петром в Петербург Ибрагим сталкивается здесь лицом к лицу с новой для него трудной исторической обстановкой, с упорной и напряженной — то скрытой, то открытой — борьбой между старой, допетровской, и новой Россией. Молодой Дубровский после смерти отца и несправедливого присуждения его родового поместья Троекурову оказывается перед необходимостью решить, должен ли он смириться, или вступить в борьбу с законом и какие доступные ему при этих обстоятельствах формы борьбы он может избрать. Гринев, после занятия Белогорской крепости пугачевцами и гибели родителей своей невесты, поставлен в такое положение, из которого возможны разные выходы, и только нравственному чувству самого героя предоставлено решать, какой из них является правильным в каждой из ряда тех трудных ситуаций (необычных для человека его круга и воспитания), в которые Гринев попадает во время восстания, оказавшись причастным обоим борющимся лагерям.

Таким образом, каждое из произведений Пушкина — независимо от того, принадлежат ли они к жанру исторического романа, или написаны на тему из жизни современного общества,— представляют собой повествование не только о судьбе героя, но и о *постоянном испытании его нравственных сил и человеческих возможностей*. Как отчетливо сознает Пушкин, жизнь каждого человека — большого или малого — все время предъявляет к нему определенные моральные требования, заставляет его определять свою позицию, находить свои ответы и решения на предъявляемые ею вопросы. Чем сложнее и напряженнее историческая жизнь, тем сложнее требования, предъявляемые ею к человеку и тем более трудно и ответственно угадать верное решение ее вопросов. Но и в самой заурядной, обычной, будничной ситуации люди, сознавая или не сознавая это, на каждом шагу должны неизбежно решать вопросы, предъявляемые им жизнью, и ответ их на эти вопросы отражает уровень их нравственного развития, их силу и слабость, а следовательно, позволяет писателю в самом ходе рассказа, не прибегая к моральным сентенциям, вынести им нравственный приговор.

Отсюда нередкие споры читателей и критики о пушкинской оценке того или иного героя — Онегина или Татьяны, Гринева или Сильвио. Ибо оценка этих и других пушкинских персонажей не «задана» наперед и не выражена в форме открытых авторских сентенций (как это было обычно у предшественников Пушкина), определяется не столько субъективным отношением автора к герою, сколько внутренними потенциями самого героя, его способностью мысленно охватить противоречия окружающей жизни и нравственно подняться над кругозором своей эпохи.[69]

Утверждение Пушкиным образа активного, мыслящего и действующего человека, не подавленного обезличивающим влиянием «железного» века, окружающей среды и обстоятельств, но способного чутко реагировать на них умом и совестью и действенно противостоять им, составляет величайшую заслугу великого поэта. Эта особенность пушкинского реалистического метода (отличающего его от метода многих выдающихся представителей реализма XIX века на Западе, превосходно обрисовавших в своих великих произведениях процесс «разрушения личности» под влиянием воздействия законов дворянского и буржуазного общества, но не сумевших столь же ярко изобразить процесс ее нравственного пробуждения и роста) вошла в качестве видной и важнейших определяющих черт в поэтику последующего классического русского романа и повести XIX—XX веков.

В последний период своей творческой биографии Пушкин озабочен поисками для русской и мировой литратуры новых путей, вступая в эпоху своеобразного литературного экспериментаторства. Пройдя школу Вольтера, Байрона, Шенье, Шекспира, Вальтера Скотта, он стремится сделать еще один шаг вперед. Характерно, что в эти годы в голове поэта постоянно рождаются и сменяются один за другим новые замыслы, которые он в большинстве случаев не доводит до конца, тут же оставляя работу над ними. Таковы повествовательные планы и фрагменты «Гости съезжались на дачу» (1828—1830), «На углу маленькой площади» (1830—1821), «Участь моя решена, я женюсь...» (1830), «Роман на кавказских водах» (1831), «Русский Пелам» (1834), «Повесть из римской жизни» (1833—1835), «Марья Шонинг» (1835) и др. Не был доведен до конца и «Дубровский». Особенно поражает разнохарактерность этих замыслов: здесь и различные варианты «светской повести», и начало

повествования из истории древнего Рима, и предвосхищающая романы Достоевского повесть, основанная на материале современной судебной газетной хроники («Марья Шонинг»). Раньше Пушкина привлекали фигуры главных «властителей дум» XVIII—XIX веков. Теперь же он все чаще обращается к опыту польской (Мицкевич, Я. Потоцкий), итальянской, испанской, португальской литератур, русского и южнославянского фольклора. Увлечение мятежным Байроном сменяет интерес к его литературным оппонентам — поэтам «Озерной школы» — Вордсворту, Колриджу и Соути. Во французской литературе наиболее созвучными Пушкину оказывается не Ламартин, Гюго и Бальзак, а А. Мюссе и Мериме. Поэта все больше привлекают эпические мотивы. Растет его интерес к Данте, Библии, евангельским и христианским темам. Зачастую внимание Пушкина в литературах Запада привлекают не наиболее популярные в его эпоху, а полузабытые и даже в какой-то степени маргинальные явления (начало стихотворного перевода «Странника» Дж. Беньяна). Драматические опыты Б. Корнуола и Д. Вильсона дают толчок для обращения к новому, оригинальному жанру «Маленьких трагедий» (или «Опытов драматических изучений», как называл их сам поэт). Создавая поэму «Анджело» (1833—1834), сюжет которой восходит к пьесе Шекспира «Мера за меру», Пушкин ориентировался не столько на шекспировский текст, сколько на «Рассказы из Шекспира» английского романтика Чарлза Лэма. Усложняя в 30-е годы структуру своих произведений, Пушкин строит их на пересечении прошлого и настоящего (петровской и екатерининской эпох и современности, Древнего мира и Нового времени — «Египетские ночи», «Медный всадник»), сливает в них воедино реальность с «петербургской фантастикой», («Пиковая дама»). Его увлекает работа историка. И вместе с тем он все более активно вмешивается в политическую и литературную полемику, создавая такие стихи как «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» (1831), выступает в качестве критика, публициста, участника «Литературной газеты» и издателя журнала «Современник» (1836).

В своих статьях о Пушкине Белинский высказал замечательно глубокую мысль о том, что, подводя итог предшествующему развитию русской поэзии и открыв для нее новые пути, Пушкин вместе с тем сам сделал неизбежным в будущем для русской литературы выход на такие, еще более широкие просторы, где,

закономерно развиваясь дальше, она должна была неизбежно выйти за пределы непосредственного эстетического кругозора и идеалов пушкинской эпохи. И — что особенно важно — это было, по Белинскому, следствием не измены литературы пушкинскому знамени, а верности ему! Ибо оставаться верным этому знамени означало не механически подражать Пушкину и не повторять сделанное им, но смело и мужественно двигаться дальше вперед по проложенному им пути.

С этой глубоко диалектической по своей основной тенденции концепцией исторического развития русской литературы связана знаменитая формула Белинского о Пушкине как о «поэте-художнике», смысл которой многократно искажался последующей критикой и до сих пор не вполне точно, как нам представляется, разъяснен литературоведением. А между тем формула эта, при всей ее исторической относительности и условности, имела в устах Белинского более глубокий смысл, чем это принято думать.

Для того чтобы правильно понять смысл оценки Белинским Пушкина как «поэта-художника», надо рассматривать это определение не изолированно, но в контексте развития всей передовой эстетической мысли первой половины XIX века. И тогда становится ясной связь его с наиболее глубокими и общими вопросами литературно-эстетической борьбы этой эпохи.

Отталкиваясь в своем развитии от пессимистической, эстетической концепции Гегеля и критически преодолевая ее, революционно-демократическая эстетика 30—40-х годов на Западе и в России не могла пройти мимо взглядов Гегеля на соотношение искусства и аналитической мысли. В процессе критического размежевания с этими взглядами и возникла формула Белинского о Пушкине как о «поэте-художнике».

Гегель утверждал, что философское и художественное мышление противоположны друг другу по своей внутренней природе и что полное, свободное развитие науки и философии несовместимо с расцветом искусства. В противоположность этому молодой Генрих Гейне в 1828 году в статье о книге В. Менцеля «Немецкая литература» сформулировал мысль о том, что «новые идеи», философская и даже публицистическая стихия не только не враждебны духу литературы XIX века, но являются ее необходимым составным элементом. Неизбежное и закономерное в XIX веке развитие аналитических форм мысли не губит искусство и поэзию, а может и должно стать источником нового

периода их развития. В этом смысле Гейне писал в противовес Гегелю, что «период искусства» в истории немецкой литературы после Гете действительно в известном смысле окончился. Но означает это не конец развития литературы, а *начало нового ее этапа* — этапа, основанного на тесном союзе искусства и аналитической мысли.[70]

Оценка Белинским Пушкина как «поэта-художника» родилась из тех же общественных и эстетических импульсов, что и несколько более ранняя гейневская попытка наметить историческую границу между художественными принципами Гете и немецкой литературой 20—30-х годов. Называя Пушкина «поэтом-художником», Белинский — вопреки распространенному мнению — меньше всего думал о Пушкине как о представителе «чистого» искусства (исторического существования которого Белинский в период написания статей о Пушкине, как известно, вообще не признавал). Белинский вкладывал в эту формулу иной, более глубокий смысл. Так же, как Гейне, он пытался, преодолевая идеалистическую концепцию Гегеля, разграничить в истории литературы начала XIX века два этапа. На первом из них, по Белинскому, в соответствии с историческим уровнем развития общества и самой литературы социальные и нравственные вопросы в сознании поэта и общества еще принципиально не отделились от художественных. Любые вопросы исторической жизни в эту эпоху воспринимались под эстетическим знаком и могли облекаться в искусстве в строгую, пластическую форму. Так обстояло дело в пушкинскую эпоху. Позднее же соотношение эстетического и внеэстетического в жизни и литературе должно было стать и стало иным. В процессе развития жизни и мышления аналитическая мысль исторически закономерно приобрела широкую самостоятельность и отделилась от образно-эстетической. И вместе с тем отделение это означало для литературы необходимость не замыкаться в своих собственных границах, а, наоборот, широко открыть дорогу в искусство слова новым философско-аналитическим формам мысли, что и сделали, по Белинскому, ближайшие наследники и продолжатели дела Пушкина — Лермонтов и Гоголь, положившие начало новому, послепушкинскому этапу русской литературы, отличному от пушкинского и в то же время всецело опирающемуся на него.

Итак, по Белинскому, Пушкин был «поэтом-художником», потому что в его эпоху художественная и философская мысль еще выступали в непосредственном, живом единстве. Позднее же, когда философско-публицистичекая мысль обособилась в самостоятельную сферу духовной жизни общества и заняла в ней исторически закономерно ведущее место, продолжать традиции Пушкина значило не отгораживаться от взаимопроникновения поэзии и общественной мысли, а, наоборот, *стремиться к их сближению, к наиболее тесному дружескому союзу между ними.*

Для того чтобы оценить по достоинству то глубокое содержание, которое, Белинский, говоря о Пушкине, вкладывал в формулу «поэт-художник», нужно иметь в виду, что «поэзию» и «поэтическое» Белинский в 40-е годы рассматривал не только как категории человеческого мышления, но и как определенные, важные аспекты самого объективного, внешнего мира, отражающегося в искусстве.

«Всякая поэзия, — писал критик по этому поводу, — должна быть выражением жизни, в обширном значении этого слова, обнимающего собою весь мир, физический и нравственный».[71] Но физический и нравственный мир, служащий предметом изображения для художника, имеет, по Белинскому, много разных аспектов. Одним из них и является его художественно-эстетический аспект, который может не привноситься поэтом в действительность, но быть свойствен ей по самой ее сути. «Природа полна не одних органических сил — она полна и поэзии, которая наиболее свидетельствует о ее жизни...». «Разум — это дух жизни, душа ее; поэзия — это улыбка жизни, ее светлый взгляд, играющий всеми переливами быстро сменяющихся ощущений». Эту-то поэзию действительности, т. е. красоту, «которая не в книгах, а в природе, в жизни», впервые в истории русской литературы сумел гениально понять и выразить, по мысли Белинского, Пушкин. «До него поэзия была только красноречивым изложением прекрасных чувств и высоких мыслей», Пушкин же направил ее внимание на богатство и красоту явлений жизни, в каждом из которых — высоком и низком — он равно умел схватить и выразить его поэтическую сторону. Ибо «он созерцал природу и действительность под особым углом зрения, и этот угол был исключительно поэтический». «Как истинный художник, Пушкин не нуждался в выборе

поэтических предметов для своих произведений, но для него все предметы были равно исполнены поэзии».[72]

С преимущественно «поэтическим» углом зрения Пушкина на мир связаны, по Белинскому, однако, не только совершенство, высокая и неповторимая красота пушкинской поэзии, но и известные ее исторические «недостатки», если смотреть на нее с точки зрения не одной лишь пушкинской эпохи, но и исторических потребностей русского общества на другом, более позднем этапе его развития.

Художественно-артистический, поэтический аспект действительности не исчерпывает, по Белинскому, *всего* ее реального содержания. Наряду с ним литература должна в своем историческом развитии овладеть и другими аспектами жизни. Уже сам Пушкин сделал важный шаг в этом направлении: в отличие от его предшественников для него «не было так называемой низкой природы», он сумел сделать (в особенности в «Онегине») объектом изображения «современную действительную жизнь не только со всею ее поэзиею, но и со всею ее прозою».[73] Но если Пушкин уже не нуждался для своих произведений в выборе красивых предметов (так как мог отыскать поэзию в любом, хотя бы и «низком», с точки зрения традиционных эстетических канонов, явлении), то все же преобладающим углом его зрения на действительность был угол зрения «поэтический». Иначе говоря, в самой «прозе» Пушкин стремился (и умел) отыскать всегда высокую поэзию. Задача же последующей русской литературы состояла, по Белинскому, в том, чтобы, двигаясь по пути, проложенному Пушкиным и вовлекая в сферу художественного изображения одну за другою все области жизни, овладеть постепенно уменьем постигать их во *всех* свойственных им измерениях. От овладения «поэтическим» аспектом действительности литература должна была закономерно прийти к овладению *всеми ее голосами, всем ее разнообразным, постоянно усложняющимся содержанием.*

Этот следующий шаг по пути, проложенному Пушкиным, был сделан, по Белинскому, ближайшими наследниками поэта — Лермонтовым и Гоголем, а затем под их влиянием и другими писателями 40-х годов. Сама жизнь показала, что для того, чтобы в новых исторических условиях идти дальше по пути Пушкина, сохраняя верность главному его принципу — сближению поэзии и реальности, надо было пожертвовать кое-чем из других пушкинских принципов. Открытый Пушкиным «поэти-

ческий» угол зрения на действительность оказался недостаточно всеобъемлющим перед лицом самой же действительности и вызванными ею к жизни новыми общественными потребностями. Из мира поэзии художник, послушный голосу жизни, должен был вступить в мир прозы уже не для того только, чтобы извлечь из него присущие ему поэтические стороны, но и для того, чтобы верно выразить и проанализировать все многообразие присущих ему, часто противоречивых аспектов, как «поэтических», так и «прозаических» и даже антиэстетических, враждебных искусству. Именно по этому направлению должно было, по Белинскому, пойти дальнейшее развитие русской литературы после Пушкина.

Ориентировав русскую литературу на воспроизведение реальной жизни, Пушкин первый направил внимание русских писателей на те уже завязывавшиеся в его время процессы социально-исторического и психологического развития русского общества, которые, возникнув в начале XIX века, продолжали разворачиваться и углубляться в последующую эпоху. Поэтому многие центральные образы и темы пушкинского творчества оказались, по определению Достоевского, пророческими.[74] Пушкин гениально схватил и с исключительным художественным совершенством закрепил в них на начальной стадии развития такие явления и процессы русской жизни, которые в своем дальнейшем течении продолжали определять ее развитие во второй половине XIX и в XX веке, а потому стали главным объектом изучения и воспроизведения для учеников и наследников великого русского поэта. «Многочисленнейшие «встречи» с проблематикой пушкинского творчества — его темами, образами, мотивами — в творчестве последующих писателей-классиков,— справедливо писал об этом Д. Д. Благой,— объясняются... тем, что Пушкин впервые подметил соответствующие явления в самой русской жизни, продолжавшие существовать и развиваться в ее последующем течении, и дал им полноценное художественное и потому основополагающее воплощение».[75]

В своей работе «Возникновение романа-эпопеи» А. В. Чичерин разработал несколько парадоксальный на первый взгляд и именно потому, может быть, особенно убедительный аспект проблемы пушкинского наследия: он убедительно показал, что в незавершенных набросках Пушкина,— в том числе тех, которые остались неизвестными его ближайшим преемникам, так как были опубликованы лишь в середине XIX или в XX веке,— уже

были затронуты многие социально-психологические темы и обрисованы первые, еще порой не вполне определившиеся и отчетливые образы тех душевных состояний лиц и явлений, которые под влиянием развития исторической жизни и изменения ее содержания оказались позднее в центре внимания Толстого, Достоевского и других русских романистов второй половины XIX века. Таким образом, даже не зная пушкинских набросков, побуждаемые к этому исключительно историческими задачами своего времени, последние продолжали разрабатывать в своих произведениях те многообразные социальные, нравственные и психологические проблемы, которые впервые определились в творчестве Пушкина.[76]

И вместе с тем историческая преемственность между Пушкиным и последующими великими русскими писателями, сознание которой никогда не покидало Лермонтова и Гоголя, Тургенева, Некрасова и Достоевского, Толстого, Чехова и Горького, Блока и Маяковского, не исключала, а, напротив, подразумевала неизбежность дальнейших принципиальных, качественных сдвигов в развитии методов и стиля национального реалистического искусства — сдвигов, обусловленных историческим развитием содержания и форм самой жизни.

Пушкинская поэзия и проза с присущей им уравновешенностью, ясностью и простотой очертаний, предельным лаконизмом и сжатостью выражения не были приспособлены для передачи тех сложных, неравномерно развивающихся, внутренне противоречивых процессов движения общественной жизни и человеческого сознания, которые стали характерны для следующей эпохи и получили свое адекватное выражение в поэзии Лермонтова, Некрасова и Тютчева, в прозе Тургенева, Достоевского, Льва Толстого.

Высокая строгость, законченность и простота стиля и языка Пушкина не были только внешними приметами его искусства. В этих чертах пушкинского стиля нашли свое выражение эстетические и нравственные идеалы поэта, его представление о русской народности и ее исторических возможностях. Меткая, свободная, чистая и гармоническая речь, отшлифованная народной и литературной традицией, образует в поэзии Пушкина своего рода идеальный масштаб, помогающий безошибочно определить высоту или низменность, красоту или безобразие изображаемых явлений. Последующая же, послепушкинская эпоха

предъявила к литературе и литературному языку новые требования. Они должны были отныне стать выражением бурного биения общественной и личной жизни в их непрерывном развитии и обновлении, в движении и накале страстей, в лихорадочных переходах от размышления и созерцания к действию и практической борьбе.

В отличие от Пушкина в своем стихе «Лермонтов хочет,— пишет один из новейших исследователей истории русской стихотворной речи М. М. Гиршман,— непосредственно выразить пламенную, мятущуюся страсть поэта. Вместо пушкинской лирической гармонии рождается поэзия акцентированных противоречий, интонационных контрастов, мотивировкой которых является поэтический «дух отрицанья, дух сомненья». Для него есть только одна непреходящая ценность — борьба».[77] В этих словах удачно подчеркнуты и связь (ибо «дух отрицанья, дух сомненья» — пушкинский образ!), и различие поэтического строя пушкинской и лермонтовской стихотворной речи. Таково же — в общих чертах — соотношение между прозой Пушкина и прозой русских писателей середины и второй половины XIX века.

Пушкин не изображает «цепи мыслей», подготовляющей то или иное решение героя, «не останавливается над тайной работой духа, неуловимой как подземная, скрытая работа природы»,— писал еще П. В. Анненков.[78] Последующая же русская реалистическая проза в лице Тургенева, Достоевского, Толстого, исходя из выдвинутых Пушкиным принципов и разрабатывая их дальше в соответствии с потребностями своей эпохи, должна была найти новые методы воплощения образа своего мыслящего современника с присущей ему сложной и глубокой «диалектикой души». Анализируя ранние произведения Л. Толстого, Чернышевский показал значение этого нового — одного из многих — завоевания русского искусства слова второй половины XIX века.

«Германн с его „суровой", жадной, целеустремленной душой, с его экзальтированным воображением — упрямый и страстный носитель основного порока буржуазного общества,— справедливо пишет А. В. Чичерин,— но именно этот образ — ясное свидетельство того, что чеканный лаконизм пушкинских повестей был связан с художественными задачами своей эпохи». Конечно, в этом лаконизме — громадная действенность. Благодаря ему достигнута изумительная выразительность каждой

строки. Но оставлены совершенно в стороне: 1) история Германна — объяснение того, как создаются такие люди, 2) все говорящие о длительном процессе душевной жизни героя, 3) конкретные, материальные обстоятельства его теперешней и его прошлой жизни, 4) его общение с окружающими людьми. Эти стороны личности остаются скрытыми в повести. Они обнаруживаются в романе.[79]

Наблюдения А. В. Чичерина, как нам представляется, удачно объясняют, почему Белинский, превосходно понявший историческое значение поэзии Пушкина и «Евгения Онегина», не смог еще по достоинству оценить пушкинскую прозу (и, в частности, «Пиковую даму», в которой критик увидел «не повесть, а анекдот», содержание которого «слишком исключительно и случайно» для повести).[80]

Для того чтобы читатели и критики смогли оценить по достоинству «Пиковую даму», должны были появиться «Маскарад» и «Герой нашего времени», «Преступление и наказание» и «Игрок» с их более сложным и детальным анализом души героя-индивидуалиста. «Капитанская дочка» и «Дубровский» засверкали для читателя новыми красками, их социальное и психологическое содержание неизмеримо обогатилось и углубилось для публики после появления «Записок охотника» и повестей Тургенева, «Семейной хроники» Аксакова и «Войны и мира» Льва Толстого. Если Германн психологически подготовил Арбенина и Раскольникова, а Онегин — Печорина, Бельтова, Рудина и других «лишних людей», то названные и неназванные герои последующей русской литературы, обрисованные еще более аналитически, в свою очередь позволили новым поколениям лучше понять своих предшественников, а иногда впервые показали подлинное «пророческое» значение пушкинских образов.

Особенность всякого произведения икусства и литературы состоит в том, что оно не умирает вместе со своим создателем и своей эпохой, но продолжает жить и позднее, причем в процессе этой позднейшей жизни исторически закономерно вступает в новые отношения с историей. И эти отношения могут осветить произведение для современников новым светом, могут обогатить его новыми, не замеченными прежде смысловыми гранями, извлечь из его глубины на поверхность такие важные, но еще несознававшиеся прежними поколениями моменты психологического и нравственного содержания, значение которых впервые

и могло быть по-настоящему оценено лишь в условиях последующей, более зрелой эпохи. Так произошло и с творчеством Пушкина. Опыт исторической жизни XIX и XX веков и творчество наследников великого поэта от Баратынского, Лермонтова и Тютчева до Ахматовой, Цветаевой и Мандельштама раскрыли в его произведениях для человечества новые важные философские и художественные смыслы, часто еще недоступные ни современникам Пушкина, ни его первым ближайшим, непосредственным преемникам, в том числе Белинскому. И, однако, так же, как творчество учеников и наследников Пушкина помогает сегодня лучше понять произведения великого поэта и оценить по достоинству все скрытые в них семена, получившие развитие в будущем, так и анализ художественных открытий Пушкина позволяет литературной науке глубже проникнуть в последующие открытия русской литературы XIX и XX веков. Это подчеркивает глубокую, органическую связь между Пушкиным, и всем позднейшим развитием русской национальной литературы и искусства вплоть до сегодняшнего дня.

14

Одной из черт, определяющих для всего облика Пушкина — человека и поэта, был его глубокий патриотизм. «Простительно выходцу не любить ни русских, ни России, ни истории ее, ни славы ее,— писал он в 1830 году в полемике с Булгариным.— Но не похвально ему за русскую ласку марать грязью священные страницы наших летописей, поносить лучших сограждан и, не довольствуясь современниками, издеваться над гробами праотцев» (XI, 153).

Поэт с негодованием и скорбью замечал, что Россия и русский народ составляли «вечный предмет невежественной клеветы писателей иностранных» (XI, 27). И наоборот, Пушкина глубоко радовало каждое исключение из этого правила. Недаром он сочувственно отметил, что «Байрон много читал и расспрашивал о России. Он, кажется, любил ее и хорошо знал ее новейшую историю» (XI, 55).

В процессе выработки национальной литературы широкое обращение ее к «энергическому наречию нашего народа» (XI, 151) было для Пушкина одним из условий дальнейшего развития и обогащения русской литературы, условием поворота ее от

аристократическо-светской жеманности и чопорности к национальности и народности. В прошлом в ходе исторического развития на Руси «простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились,— утверждал поэт,— и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей» (XI, 31).

Возражая хулителям «простонародного языка», Пушкин писал, что нужно принципиально отличать друг от друга «выражения простонародные» и те, которые «просто принадлежат языку дурного общества» (XI, 93). По Пушкину, «разговорный язык простого народа (не читающего иностр.<анных> книг и, слава богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на фр.<анцузском> языке) достоин... глубочайших исследований. Альфиери изучал италианский язык на флорентинском базаре; не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (1830, XI, 148—149).

В 1825 году в Михайловском и Пскове поэт, как известно, и сам посещает народные гулянья, ярмарки, прислушивается к живым народным речениям, пословицам и поговоркам. «Время пребывания в Пскове,— свидетельствует Анненков,— он посвятил тому, что занимало теперь преимущественно его мысли,— изучению народной жизни. Он изыскивал средства для отыскания народной речи в самом ее источнике: ходил по базарам, терся, что называется, между людьми...».[81]

«...Утомленный вкус требует иных, сильнейших ощущений и ищет их в мутных, но кипящих источниках новой, народной поэзии»,— писал Пушкин в 1826 году (XI, 66). И в другом месте: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному. Так некогда во Фр.<анции> blasés, светские люди, восхищались Музою Ваде, так ныне Wor<d>sworth, Colridge увлекли за собою мнение многих. Но Ваде не имел ни соображения, ни поэтического чувства, его остроумные произведения дышат одною веселостию, выраженной площадным языком торговок и носильщиков. Произведения английских поэтов, напротив, исполнены глубоких чувств и поэтических мыслей, выраженных языком честного простолюдина» (XI, 73).

«Не решу, какой словесности отдать предпочтение, но есть у нас свой язык: смелее! — обычаи, история, песни, сказки — и проч.», — замечает поэт еще раньше (XII, 192). Идеалом Пушкина был идейно-культурный синтез народности и той передовой, благородной и свободолюбивой гуманистической мысли, носителем которой в его время еще оставалась по преимуществу лучшая, независимая часть русского дворянства; к ней принадлежал и сам Пушкин, и дворянские революционеры — герои 14 декабря.

Записывание русских народных песен и сказок,[82] собственная работа над сказками подготовляют Пушкина к созданию «Песен западных славян» (1833—1834). К ним примыкают наброски, восходящие к мотивам сербских песен и народных исторических преданий («Что белеется на горе зеленой...» и «Менко Вуич грамоту пишет...»). Опираясь на изданный на французском языке сборник П. Мериме «Гузла» (1827), собрание сербских песен Вука Караджича и «Путешествие по Далмации» аббата Фортиса, Пушкин с исключительным художественным совершенством воссоздает в этих произведениях художественный мир и поэтический колорит южнославянской народной песни и исторического эпоса, выступает как всеславянский певец, поборник братства и культурного сближения славянских народов. Для размера сербских народных песен он гениально находит близко соответствующий ему русский ритмический эквивалент.

В 1825 году в Михайловском поэт создает первый опыт сказочной поэмы-баллады «Жених». Опыт этот предшествует работе Пушкина-сказочника, автора «Сказки о Медведихе» («Как весенней теплою порою...», 1830), «Сказки о попе и о работнике его Балде» (1830—1831), «Сказки о царе Салтане» (1831), «Сказки о рыбаке и рыбке», «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях» (1833) и «Сказки о золотом петушке» (1834). В качестве источника своих сказок он пользуется как записями сказок Арины Родионовны, так и книжным материалом, черпая сюжеты и мотивы порою не только из русского, но и из международного фольклора («Сказка о рыбаке и рыбке»), а в «Сказке о золотом петушке» — из современной ему литературной сказки (сюжет ее, как установила А. А. Ахматова, восходит к сборнику обработок средневековых восточных арабо-

испанских легенд, сказок и новелл американского писателя-романтика В. Ирвинга «Альгамбра» (1832), где содержится привлекавшая внимание поэта «Легенда об арабском звездочете»).[82] Все свои сказки Пушкин пишет в стихах, пробуя в них разные интонации, размеры и ритмы. Основная особенность сказок Пушкина в том, что в эпоху широкого распространения в России и на Западе различных версий литературной сказки поэт сумел остаться в них свободным как от холодной морально-просветительской или педагогически-учительной назидательности, так и от характерного для эпохи романтизма философского переосмысления, от попыток идеалистического «углубления» сказочных сюжетов (превращавшихся нередко в произведениях романтиков в условное, зашифрованное изложение идей романтической философии искусства и жизни и, в соответствии с этим, свободно дополнявшихся романтическим вымыслом). Чужд Пушкин и отношения к сказке как ко всего лишь дающему богатую пищу воображению занимательному литературному материалу или как к выражению воспринимаемого отстраненно экзотического «местного колорита». С глубоким доверием и уважением относившийся к законам построения, образному строю и стилистическим приемам народной сказки, выраженной в ней народной мудрости, сложившемуся веками и проверенному опытом многих поколений комплексу этических и эстетических ценностей, свойственных ей, Пушкин с исключительным искусством воссоздает в своих сказках привычный русский сказочный мир, образ «мыслей и чувствований» народа. Освобождая чистое золото от шлака, он очищает «разум» народной сказки от примеси языка грубой повседневности, посторонних наслоений суеверий и предрассудков и придает своим стихотворным сказкам яркий, задорный и радостный, праздничный колорит. Чутко улавливая особый склад разных модификаций жанра народной сказки, принципы их внутренней структуры, приемы развертывания сюжета, свободный и раскованный интонационный ход, поэт достигает близкого духу народного творчества предельного динамизма, краткости, меткости характеристики персонажей. Язык сказок он насыщает восходящими к народной речи и фольклору афоризмами, эпитетами, пословичными оборотами, обильно пользуется приемами смыслового и синтаксического параллелизма. При этом Пушкин гармонически сливает в сказках эпическое

начало с лирическим, свое глубокое, просветляющее, мужественное гуманистическое восприятие жизни с постижением демократической мудрости, лукавой насмешливости, здравого смысла народных сказочников, свой высочайший художественный артистизм с предельной простотой, ясностью и прозаичностью содержания и формы, одинаково доступной детям и взрослым, широкому народному читателю и любому — самому рафинированному — ценителю поэзии.[84]

Парралельно с работой над сказками поэт создает своеобразный грандиозный полулирический, полуэпический цикл «голосов народов в песнях» (переводы из Д. Беньяна, Р. Соути и Б. Корнуола, «Пред испанкой благородной» (1831) и др.), в основе которого лежит, с одной стороны, идея единства всемирного исторического процесса, а с другой — глубокое понимание художественной уникальности и общечеловеческой значимости поэзии каждого народа.

Широкий и острый интерес, постоянное внимание Пушкина к узловым национально-историческим проблемам русской жизни его эпохи отражены в стихотворениях «Клеветникам России», «Бородинская годовщина» (1831) и других его откликах 30-х годов на события войны 1812 года («Перед гробницею святой...» (1831), «Полководец» (1835), «Художнику» (1836), и др.), в стихотворениях, посвященных осужденным декабристам («Арион», 1827, «Послание в Сибирь», 1827), и других произведениях 30-х годов. Все эти произведения, более того — свое творчество в целом — поэт неизменно связывал с миссией национального поэта, идеей патриотического служения народу в его настоящем и будущем («Пророк», 1826, «Памятник», 1836). Защита каждого человека — не только свободного, но и «раба», направленная против жестокости и бездушия властителей («Анчар», 1828), исповедь просвещения и гуманности, мужественного поведения перед лицом верховной власти («Стансы», 1826, «Друзьям», 1828), призыв к милости «падшим», духовная свобода и независимость, равнодушие к «суду глупца» — все это входило в пушкинское понимание миссии национально-народного поэта.Важно еще раз напомнить, что и в самом народе Пушкин проводил разделительную черту между тем, что делало народ в повседневном его существовании «рабом нужды, забот» (III, 141), и национально-историческим его призванием.

В этом смысле, вопреки широко распространенному представлению, между поэтом и народом в понимании Пушкина можно усмотреть не столько противоположность, сколько известный параллелизм: поэт в часы обыденной жизни, когда его не призывает Аполлон, мог оставаться, по Пушкину, «всех ничтожней» «меж детей ничтожных мира» (III, 65). Но в часы вдохновения его долг — обрести свой истинный голос, родственный силам природы и ее животворящим стихиям. Так и народ — в своей будничной, повседневной жизни «поденщик, раб нужды, забот» (для которого в эти часы «печной горшок»был «дороже» мраморного изваяния бога поэзии) — в своем высоком, национально-историческом облике, открывающемся в решающие, роковые минуты истории России и человечества, обретал черты могучей и величественной исторической силы, основы всей национальной жизни и культуры. В знаменитом своем письме к А. Н. Пыпину от 2 апреля 1871 года по поводу «Истории одного города» М. Е. Салтыков впоследствии отчетливо разграничил обе эти исторические грани, входившие для него в понятие «народ», одну — обращенную к прошлому, другую — к будущему («народ исторический» и «народ, представляющий собою идею демократизма», по определению Щедрина).[85]

В творчестве 20—30-х годов Пушкин выступает и как певец русской деревни, где ему дорог „избушек ряд убогой" (III, 236), и как певец русского города, в особенности — Петербурга — «пышного» и «бедного» (III, 124). В статьях об «Истории русского народа» Н. А. Полевого (1830) он стремится в полемике с современной ему русской и западной историографией определить своеобразие исторического пути развития России, уяснить особую «формулу» русской истории (XI, 127), отличную как от официальной, уваровской формулы «православия, самодержавия и народности», так и от того общего понимания закономерностей исторического развития народов, которое Ф. Гизо (в «Истории цивилизации в Европе», 1828—1830) и О. Тьерри (в работах по истории средневековой Англии и Франции) пытались вывести, исходя из истории цивилизации одних лишь западноевропейских народов после крушения Западной Римской империи и вплоть до Французской революции XVIII века, оставляя в стороне Византию, Восточную Европу и славянский мир. Характеризуя новейшую русскую историю как

громадное, еще не обработанное поле (XVI, 168), Пушкин до конца жизни усердно занимается русской историей и различными областями истории русской культуры. Он работает над «Историей Петра», над изучением «Слова о полку Игореве»,[86] намечает в качестве предметов для будущих статей русские песни (XII, 209), исторические, обрядовые и бытовые,[87] и историю русской литературы. До нас дошли два плана задуманной в 1834 году статьи, один из которых включает в себя пункт, непосредственно связанный с размышлениями поэта о народности литературы и фольклора («(1.) Летописи, сказки, песни, пословицы... Песнь о полку, Побоище Мамаево <...> (2.) Сказки, пословицы... Песнь о П<о>лку Игореве. Песнь о побоище Мамаевом. Сказки, мистерии. Песни. Пословицы (*гротеск*). Народность *сказок* (пересказать по-своему — Калдерон)...» — XII, 208). Поэт делает выписки из различных источников по вопросам русской истории и русского языка. Почти тогда же в «Путешествии из Москвы в Петербург» он с восхищением вспоминает «о наших народных легендах, которые до сих пор еще не напечатаны и которые заключают в себе столь много истинной поэзии» (XI, 258). Сердцу Пушкина равно близки Украина, Кавказ, жизнь и культура всех народов России.

Как итог размышлений Пушкина об особенностях исторического развития России и о ее взаимоотношениях с Западом можно рассматривать письмо поэта к П. Я. Чаадаеву от 19 октября 1836 года — ответ на присланное Пушкину Чаадаевым знаменитое его первое «Философическое письмо». Пушкин пишет здесь, возражая Чаадаеву: «Нет сомнения, что Схизма (разделение церквей) отъединила нас от остальной Европы и что мы не принимали участия ни в одном из великих событий, которые ее потрясали, но у нас было свое особое предназначение. Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена... нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех... У греков мы взяли евангелие и предания, но не дух ребяческой мелочности и словопрений. Нравы Византии никогда не были нравами Киева» (XVI, 392, 393; оригинал на французском языке — XVI, 171, 172). И далее: «Что же касается нашей исторической ничтожности (о которой с болью

писал Чаадаев.— *Г. Ф.*), то я решительно не могу с вами согласиться. Войны Олега и Святослава и даже удельные усобицы — разве это не та жизнь, полная кипучего брожения и пылкой и бесцельной деятельности, которой отличается юность всех народов?.. Пробуждение России, развитие ее могущества, ее движение к единству (к русскому единству, разумеется), оба Ивана, величественная драма, начавшаяся в Угличе и закончившаяся в Ипатьевском монастыре,— как, неужели все это не история, а лишь бледный и полузабытый сон? А Петр Великий, который один есть целая всемирная история!...Клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал» (XVI, 393; ср. черновик того же письма — XVI, 260—262 и 421—433).

15

До конца жизни Пушкин оставался убежден в том, что в современной ему России необходимы «великие перемены» (XI, 258). Отсюда постоянные апелляции поэта к Петру I, стремление поставить его в пример преемникам Петра.

Пушкина пугала мысль о возможности смены в России охлократии дворянской охлократией, основанной на власти денег, «худшей чем в Америке», добавлял он, ссылаясь на известную книгу А. Токвиля «О демократии в Америке» (1835). «Я еще под горячим впечатлением от его книги и совсем напуган ею»,— писал он в 1836 году (XVI, 421). Тогда же в статье «Джон Теннер» Пушкин под влиянием сочинения Токвиля посвятил тоглашней Северной Америке начала XIX века строки: «С изумлением увидели демократию в ее отвратительном цинизме, в ее жестоких предрассудках, в ее нестерпимом тиранстве. Все благородное, бескорыстное, все возвышающее душу человеческую — подавленное неумолимым эгоизмом и страстию к довольству (comfort); большинство, нагло притесняющее общество; рабство негров посреди образованности и свободы; родословные гонения в народе, не имеющем дворянства; со стороны избирателей алчность и зависть <...> талант, из уважения к равенству, принужденный к добровольному остракизму <...> Остатки древних обитателей Америки скоро совершенно истребятся» (XII, 104).

Негодование Пушкина вызывало положение рабочего в эпоху промышленного переворота: «Прочтите жалобы английских фабричных работников: волоса встанут дыбом от ужаса. Сколько отвратительных истязаний, непонятных мучений! какое холодное варварство с одной стороны, с другой какая страшная бедность! Вы подумаете, что дело идет о строении фараоновых пирамид, о евреях, работающих под бичами египтян. Севсем нет: дело идет о сукнах г-на Смидта или об иголках г-на Джаксона. <...> Кажется, что нет в мире несчастнее английского работника, но посмотрите, что делается там при изобретении новой машины, избавляющей вдруг от каторжной работы пять тысяч или шесть народу и лишающей их последнего средства к пропитанию...» — писал Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» (XI, 257). «Разве народ англ.<ийский> участвует в законодательстве? Разве власть не в руках малого числа?» — замечает здесь же его собеседник-англичанин (XI, 231, 233).

Изучение английских газет и журналов, чтение сочинений демократически и социально настроенных защитников интересов трудящихся и угнетенных классов на Западе побуждали Пушкина сопоставлять положение русского крепостного крестьянина и западного безземельного пролетария, причем сопоставление это приводило поэта к выводу об относительном преимуществе материального положения первого перед вторым. Это не значит, что Пушкин в конце жизни изменил свое отрицательное отношение к крепостному праву.

«Наружный вид русской избы мало переменился со времени Мейерберга... Ничто так не похоже на русскую деревню в 1662 году, как русская деревня в 1833 году. Изба, мельница, забор — даже эта елка, это печальное тавро северной природы — ничто, кажется, не изменилось» (XI, 256),— писал поэт, подкрепляя свой вывод о нобходимости для России в ближайшем будущем «великих перемен».

Анализируя историю взаимоотношений дворянства и самодержавия в России, поэт приходил к выводу, что «свобода, понимаемая как личная независимость, полнота политических прав, в равной мере нужна и народу и дворянской интеллигенции... выковавшей в вековой борьбе с самодержавием свободолюбивую традицию».[86] С этих позиций народ и дворянская

интеллигенция («старинные дворяне») выступают в понимании Пушкина как возможные «союзники в борьбе за свободу. Их противник — самодержавие, опирающееся на чиновников и созданную самодержавным произволом псевдоаристократию, „новую знать"». В словах этих Ю. М. Лотман удачно сформулировал идейно-политическую суть пушкинской идеи союза свободолюбивых, честных и независимых потомков «шестисотлетнего дворянства» с народом в борьбе с самодержавием и крепостным правом.

Еще в 1822 году в Кишиневе Пушкин склонен был считать, что неудача попыток «вельмож» и «аристократии» захватить в России верховную власть, ограничив права преемников Петра, «спасла нас от чудовищного феодализма и существование народа не отделилось вечною чертою от существования дворян» (XI, 14). «Каков бы ни был образ моих мыслей,— писал поэт позднее, в 1830 году,— никогда не разделял я с кем бы ни было демократической ненависти к дворянству. Оно всегда казалось мне необходимым и естественным сословием великого образованного народа» (XI, 161; ср. там же, 162).

«Что такое дворянство? — так разъяснял в другом наброске Пушкин свою мысль,— потомственное сословие народа высшее, т. е. награжденное бóльшими преимуществами касательно собственности и частной свободы. Кем? народом или его представителями? С какой целию? с целию иметь мощных защитников или близких ко властям и непосредственных представителей. Какие люди составляют сие сословие? люди, которые имеют время заниматься чужими делами». И далее, отвечая на вопрос: «Чему учится дворянство», поэт писал: «Независимости, храбрости, благородству (чести вообще). Не суть ли сие качества природные? так; но образ жизни может их развить, усилить — или задушить.— Нужны ли они в народе, так же как напр. трудолюбие? Нужны, ибо они la sauve garde (оплот.— *Г. Ф.*) трудолюбивого класса, которому некогда развивать сии качества» (XII, 206).

Но исполнять свои обязанности, служить «оплотом трудолюбивого класса», выступать в качестве его «защитников или близких ко властям... представителей» дворянство может, по Пушкину, лишь будучи независимым, а следовательно, наследственным. Ибо лишь имеющее твердые, закрепленные законом

права, опирающееся на свою имущественную независимость от государства и на воспитанные в нем историей, передающиеся по наследству от отца к сыну родовые традиции чести и долга перед народом и родиной дворянство может защищать народные права, противостоять деспотизму самодержавия, его военного и государственного аппарата. «Наследственность высшей знати есть гарантия ее независимости, — писал поэт, — противоположное неизбежно явится средством тирании, или скорее трусливого и дряблого деспотизма» (XII, 485).

Вот почему начиная с Петра I («одновременно Робеспьера и Наполеона», т. е. революционера-уравнителя и деспота-законодателя, в то же время сохранившего и упрочившего завоевания Французской революции — XII, 206, 335, 485) все русские цари стремились подавить сопротивление и независимость не только «черного народа», но и «старого», культурного и свободолюбивого дворянства, «окружить деспотизм преданными наемниками» (XII, 485) — толпой могущественных циничных фаворитов из новой знати.

В результате ущемления политических прав и экономического разорения старого дворянства его потомки постепенно потеряли в России то историческое место, которое принадлежало их предкам, составлявшим в прошлом славу России и вместе с тем — оппозицию неограниченному деспотизму самодержавия. Начало этому процессу положило введение Петром табели о рангах (1714). При преемниках Петра процесс падения политической активности и независимости старого дворянства, усиления деспотизма самодержавия и возвышения новой знати неуклонно продолжался. В результате те потерявшие свои права и обедневшие представители старого дворянства, которые не слились с новой знатью, но сохранили верность идеалам независимости и чести, составили в России в XIX веке род «третьего сословия», превратились в «вечную», «страшную» для империи «стихию мятежей» (XII, 334, 335). Именно выходцы из него составили основную часть руководителей и рядовых участников восстания 14 декабря: «Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько ж их будет при первом новом возмущении?» «Что касается до tiers état, что ж значит наше старинное дворянство с имениями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристократии и

со всеми притязаниями на власть и богатства? Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе», — отвечал поэтому Пушкин 22 декабря 1834 года (как мы знаем из его дневника) брату Николая I, великому князю Михаилу Павловичу на его презрительно-пренебрежительное замечание, что России не нужно революционное «третье сословие» наподобие того, которое во Франции возглавило революцию конца XVIII века (XII, 334—335).

Взгляд на дворянство как на исторически закономерно сложившееся в России, необходимое также в XIX веке сословие, лучшая часть которого одна лишь могла бы взять на себя в условиях самодержавной России роль защитника народа, руководителя всего общенационального сопротивления деспотизму самодержавной власти, цинизму представителей созданной ею новой аристократии и нового служилого дворянства (ставшего оплотом правительственной бюрократии), побуждал Пушкина в конце жизни искать точку соединения интересов лучшей части господствующего класса и народа, приглядываться к таким фигурам реальных выходцев из дворянской среды, которые как в историческом прошлом, так и в настоящем действовали на арене общественной борьбы в союзе с «черным народом» («Дубровский», «Капитанская дочка»). Следует, впрочем, заметить, что, мечтая о возможности увидеть в лучших представителях независимого и свободолюбивого дворянства силу, способную честно и бескорыстно служить национально-народным интересам, обеспечить право каждого человека подчиняться «предписанным нами самими законам», а не «чужой воле» (XI, 231), Пушкин прекрасно понимал, что исторический опыт далеко не всегда свидетельствовал в пользу осуществимости этих его мечтаний.

«Кто составляет дворянство в респ.<убликах>? богатые люди, которыми народ кормится, — писал он в одной из своих заметок. — А в государств.<ах>? Военные люди, которые составляют гвардию и войско государево.

Чем конч.<ается>[89] дворянство в рес.<убликах>? Аристократическим правл.<ением>. А в гос.<ударствах>? рабством народа. а = в» (XII, 205—206).

И тем не менее Пушкин до конца жизни продолжал лелеять мечту о союзе в России «лучших людей из дворян» с «черным народом».

Обобщающую характеристику русского крестьянства, отражающую горячую любовь и высокое уважение, которое Пушкин питал к народным массам, поэт дал в главе «Русская изба» «Путешествия из Москвы в Петербург» (1834). «Взгляните на русского крестьянина,— писал он здесь,— есть ли и тень рабского уничижения (в черновом варианте: рабства.— *Г. Ф.*) в его поступи и речи? О его смелости и смышлености и говорить нечего. Переимчивость его известна. Проворство и ловкость удивительны. Путешественник ездит из края в край по России, не зная ни одного слова по-русски, и везде его понимают, исполняют его требования, заключают с ним условия. Никогда не встретите вы в нашем народе того, что французы называют un badaud (ротозеем.— *Г. Ф.*); никогда не заметите в нем ни грубого удивления, ни невежественного презрения к чужому...» (XI, 258, 489).

Сформулированную в этих словах высокую оценку «проворства и ловкости» русского крестьянина, его «переимчивости», «смелости и смышлености», гордое сознание того, что в простом русском человеке из народа и даже в самой его поступи и в речи нет «и тени рабского уничижения», Пушкин положил в основу изображения своих народных героев — кузнеца Архипа в «Дубровском», Савельича и Пугачева в «Капитанской дочке».

В «Дубровском» крестьяне и дворовые становятся опорой молодого Дубровского в сопротивлении несправедливым действиям богатого и знатного Троекурова и поддерживающих его судебных властей. Как и в «Борисе Годунове», народ выступает здесь как сила, которой дано право суда над неправдой и беззаконием, сила, чутко реагирующая и готовая поддержать борьбу за восстановление попранной справедливости и законности. В образе кузнеца Архипа, спасающего во время пожара кошку, между тем как до этого он — вопреки приказанию — запер двери дома, чтобы исправник и чиновники уездного суда не могли выбраться из огня, Пушкин рисует всю меру того гнева против «крапивного племени», который накопился в сердцах наиболее активных, сильных и мужественных людей из народа.

Но Пушкин показал в «Дубровском» не только, что человек из дворянской среды, ставший жертвой несправедливости, ущемленный в своих правах равно и более богатым и знатным представителем своего же сословия, и во всем покорной ему

местной властью, может найти себе подлинную поддержку и сочувствие лишь у своих дворовых и крепостных людей, в груди которых не угасает искра горячей правды и справедливости. В «Капитанской дочке» (1836) мужицкий «царь» Пугачев становится для дворянина Гринева в минуту величайших исторических и личных испытаний помощником и «вожатаем» на сложном пути нравственных исканий и устройства своего семейного счастья. Он не только помогает Гриневу, щедро, по-царски отплачивая за оказанное ему когда-то героем добро, но и не дает Швабрину и своим сообщникам обидеть беззащитную сироту — дочь казненного его людьми коменданта Белогорской крепости, оказавшуюся во власти пугачевцев. Этого мало: в разговорах с Гриневым Пугачев открывает ему свое сердце и затаенные думы — и все это находит благодарный отзвук в душе его собеседника. Таким образом, для Пушкина очевидно, что взаимопонимание между «лучшими людьми» из дворян (пользуясь выражением Достоевского) и представителями «черного народа» исторически все же возможно. И в то же время великий поэт отчетливо сознает и другое: те реальные, глубокие трудности, которые и в его время и в прошлом стояли на пути объединения усилий «лучших людей из дворян» и народа, несмотря на общность их исторических судеб и нередкое переплетение и совпадение их интересов.

В романе о пугачевщине дядька молодого Гринева Савельич — крепостной «раб» по своему положению. Но он же выступает в решающие минуты жизни Петра Гринева как его смелый заступник и защитник. С огромной любовью, юмором, удивительной добротой Пушкин раскрывает высокое благородство, здравый смысл, чувство собственного достоинства, свойственные этому крепостному человеку. В любви и нерушимой верности своему воспитаннику Савельич никогда не задумывается об опасности, грозящей ему самому, чтобы грудью защищать вверенное ему барское «дите».

С образом Савельича сложным контрапунктом в «Капитанской дочке» соединена фигура Пугачева. Хитрый и умный, плутоватый бродяга в первой главе повести, он в дальнейшем вырастает в могучую полусимволическую фигуру. Как царь Петр I в «Арапе Петра Великого», Пугачев становится в «Капитанской дочке» посаженым отцом Гринева, помогая ему и беззащитной сироте Маше соединить свою судьбу. Закон чело-

вечности, связующий его и Гринева, Пугачев в острой и сложной ситуации восстания ставит выше того, что их исторически и социально разделяет. На его примере учится герой. И даже Екатерина II, отменяя в конце повести приговор, вынесенный Гриневу военным судом, и способствуя его окончательному соединению с Машей, в сущности, лишь довершает то, что начал Пугачев, угадавший в Гриневе его честность и благородство и со всей щедростью души, свойственной простому русскому человеку, отплативший ему добром за добро в минуту разлива рожденной исторически угнетенным положением народа, жестокими действиями правительства волны народного гнева.

Пушкин отнюдь не скрывает при этом и в «Истории Пугачева» и в «Капитанской дочке» жестокости, присущей как действиям правительства, так и многим действиям пугачевцев.[90] Но в «Истории Пугачева» он показывает и то, что именно жестокость правительства закономерно рождала ответную беспощадность и подозрительность пугачевских «енералов». И притом талантливость и удаль Пугачева автор «Капитанской дочки» противопоставляет бездарности Рейнсдорпа. Не вельможи, а скромные, рядовые дворяне, подобные Гриневу и Мироновым, в которых дворянское сложно слито воедино с национально-народным, — люди, отделенные от народа сословным положением и традициями, но во многом внутренне близкие ему, выступают в его романе в качестве героев первого плана.

Однако Пушкин зорко видит и другое. Дворовые Дубровского, поддерживая его, смотрят на него как на своего барина, доброго и справедливого и в то же время обиженного судьбой. Пугачев же и его «господа-енералы», принадлежа всей своей кровью и плотью к народу, вынуждены рядиться в чужое платье, подражая в нем бывшим своим господам. А потому союз между Дубровским и его людьми по самой своей природе может иметь лишь преходящий характер. И Гринев, при всей любви к Пугачеву и чувстве признательности к нему, не может признать в Пугачеве императора Петра Федоровича, сделав, подобно Швабрину, вид, что он верит в его императорские права и вообще в весь тот исторический маскарад, без которого не были бы возможными временные успехи пугачевского восстания.

Неоднократно справедливо отмечалось, что образы Пугачева и его сообщников овеяны в «Капитанской дочке» глубокой поэзией, приобщены — через песню и притчу — к стихии народной песни и сказки. И все же Пушкин-историк с его

могучим реализмом прекрасно понимал и то, что пугачевское восстание не могло иметь другого исхода, кроме поражения. «Улица моя тесна», — горько жалуется Гриневу Пугачев, вынужденный, при всех присущих ему огромных человеческих потенциях, удовлетвориться мечтою о том, чтобы хоть на время поцарствовать над Москвою, повторив судьбу Гришки Отрепьева (VIII, 352—353). «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества» (XI, 258), — таков вывод, к которому Пушкин склонялся в последние годы жизни.

От стихийной вольной поэзии, но и жестокости («беспощадного», по определению Гринева, и вместе с тем исторически осужденного на поражение, «бессмысленного») крестьянского «бунта», равно как и от «страшной стихии мятежей», Пушкин призывает лучших людей дворянства и народ подняться на высоту истинной гуманности. Это та гуманность, которая возвышает Пугачева и Гринева в лучшие, самые счастливые минуты жизни над узким горизонтом «жестокого века», способствует установлению между ними чистых и бескорыстных человеческих взаимоотношений. Светлая мечта о возможности и о будущем реальном утверждении таких отношений как естественной, нерушимой нормы отношений между людьми не только в сфере их «частной» жизни, но во всех сложных сферах государственного и общественного бытия, а вместе с тем и в области взаимосвязей объединившихся в одну братскую «семью» всех народов Земли неотделима от пушкинского идеала свободы.

Пушкин «первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела», — заметил Чернышевский.[91] Поэт не только завершил длительную работу многих своих предшественников, он создал ту норму русского литературного языка, которая оказалась общедоступной и близкой всей читающей России. И он же дал своим творчеством высший, подлинно классический образец национального искусства слова, остающийся непревзойденным до нашего времени, ставший ориентиром для последующих поколений русских писателей.

Поэт жил в дворянской России, в эпоху крепостного права. И тем не менее у него с молодых лет начал пробуждаться, а в дальнейшем постоянно углублялся интерес к народу, его внутренним духовным потенциям, роли его в прошлом и настоящем России и человечества. Причем внимание и любовь к русскому дворянину и крестьянину органически сочетались у великого поэта с глубоким уважением к другим народам России и всего мира, интересом к своеобразному укладу жизни, психологическим и культурным особенностям каждого из нас. Интересы эти получили в последние годы жизни поэта ярчайшее отражение, с одной стороны, в его «Памятнике», где поэт пророчески писал о себе:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык<...>

а с другой стороны, в стихотворении, посвященном Мицкевичу («он между нами жил...», 1834): выражая общую мечту обоих поэтов, Пушкин вспоминал здесь про их беседы

...о временах грядущих,
Когда народы, распри позабыв,
В великую семью соединятся.

(III, 331)

«Пушкин первый объявил, что русский человек не раб и никогда не был им, несмотря на многовековое рабство <...> Он даже по виду, по походке русского мужика заключал, что это не раб и не может быть рабом <...> — черта, свидетельствующая в Пушкине о глубокой непосредственной любви к народу», — заметил Достоевский. И он же вслед за Белинским указал на «всемирную отзывчивость» Пушкина, способность его проникать в сокровенные глубины поэзии и культуры других народов, творчески воспринимать их особый лик, внутренний мир каждого из них.[92]

«К особенным свойствам его поэзии, — писал о Пушкине Белинский, — принадлежит ее способность развивать в людях чувство изящного и чувство *гуманности*, разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству человека как человека... Придет время, когда он будет в России поэтом классическим, по творениям которого будут образовывать и развивать не только эстетическое, но и нравственное чувство...»[93]

Эти слова Белинского имеют глубокое пророческое значение. Никогда еще роль Пушкина как поэта гуманности, провозвестника уважения к достоинству человека как человека, высокое нравственное начало, заложенное в его поэзии, не ощущались читателем столь полно, как в наши дни.

Мы живем в сложную, переломную в жизни России и всего человечества эпоху, полную борьбы и напряжения. Поставлено на карту дальнейшее существование не только человека и человеческой культуры, но и всей нашей планеты, которой угрожают опасности религиозной, социальной и национальной вражды и ядерного уничтожения. И в этот час поэзия Пушкина, насыщенная красками и запахами нашей родной земли, бесконечно близка и дорога нам, ибо она вселяет в нас законную гордость великим историческим прошлым нашей страны, верой в великое будущее ее человека и человеческой культуры.

[1] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений, тт. I—XVI, М.; Л., 1937—1949; справочный том XVII, М., 1959. В дальнейшем все цитаты из сочинений и писем Пушкина в тексте приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома (римской) и страницы (арабской) цифрами.

[2] В последнее время стихотворение «Пророк» в литературе нередко исключается из цикла пушкинских стихов, посвященных теме поэта, и рассматривается либо как стихотворение на библейскую тему, либо как рассказ поэта о состоянии своего религиозного «озарения» (В. Непомнящий). Однако — мы вслед за Лермонтовым и Достоевским — продолжаем рассматривать его также и как программное символическое изображение жизненного пути, страданий и высокой миссии поэта, столь характерное для русской литературы.

[3] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. в 14 томах. М., 1952. Т. VIII. С. 55.

[4] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 16 томах. М., 1949. Т. II. С. 10, 90.

[5] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13 томах. М., 1955. Т. VII. С. 329.

[6] См.: там же. С. 162—185, 321, 322, 330, 331, 339.

[7] См. об этом: *Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М.* Над страницами Пушкина. Л., 1974. С. 28—42.

[8] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1 (1813—1824), М.; Л., 1956. С. 299—304.

[9] Поэму «Бова» Пушкин начал еще в 1814 году в Лицее, подражая в то время Вольтеру и Радищеву. Позднее он критически отзывался о сказочно-богатырских поэмах Радищева и его сына (в статье «Александр Радищев», 1836); «Жаль, что в *Бове*, как и в *Алеше Поповиче*... нет и тени народности, необходимой в творениях такого рода; но Радищев думал подражать Вольтеру...» (XII, 35). «Орлеанскую девственницу» Вольтера Пушкин в молодые годы высоко ценил, начало ее он перевел в 1825 году.

Но в отличие от «Руслана и Людмилы» она имеет характер просветительской поэмы-сатиры, а не романтической поэмы, основанной на свободной поэтической обработке мотива сказки и национального эпического предания. Возвращение к сюжету о Бове в 1822-м и 1834 годах стало отражением дальнейших исканий поэта в области создания стихотворной поэмы-сатиры.

[10] Ср.: *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 10 томах. М., 1957. Т. IV. С. 577.

[11] Там же. С. 554.

[12] На одном из ранних этапов творческой истории при переходе от планов поэмы к разработке ее сюжета рассказ должен был получить форму «молдавской песни» (IV, 373). Об интересе Пушкина в период пребывания в Кишиневе к молдавскому фольклору и историческим преданиям рассказывает И. П. Липранди. Вопросу этому посвящен ряд научных исследований (Б. В. Томашевского, Г. Ф. Богачева, Е. М. Двойченко-Марковой и др.). Напомним, что в состав поэмы «Бахчисарайский фонтан» входит «Татарская песня», посвященная Зареме (IV, 158—159).

[13] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. VII. С. 338.

[14] Объективная и точная сводка основных дореволюционных и советских работ о поэмах Пушкина и сжатый анализ их проблематики даны В. Б. Сандомирской в содержательной статье об изучении поэм Пушкина «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». М.; Л., 1966. С. 354—406. Это избавляет нас от необходимости возвращаться здесь к характеристике значения работ отдельных исследователей и намеченных в них частных проблем.

[15] *Неупокоева И. Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX в. Опыт типологии жанра. М., 1971.

[16] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1924. С. 157—174.

[17] См. «Роман в письмах» (1829), статью о «Фракийских элегиях» В. Г. Теплякова (1836) и т. д.

[18] Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 27—29; ср.: II, 169, 990, 1186, 1187.

[19] О том, как Пушкин относился к отдельным байроновским поэмам и какие черты в каждой из них больше всего ценил, видно из его заметки 1828 г. о трагедии В. Н. Олина «Корсар» (на байроновский сюжет). Пушкин выделял здесь сочувственно «пламенное изображение страстей» в «Гяуре», «трогательное развитие сердца человеческого» в «Осаде Коринфа» и «Шильонском узнике», «трагическую силу» «Паризианы», «глубокомыслие и высоту парения истинно лирического» в двух последних песнях «Паломничества Чайльд-Гарольда», «удивительное шекспировское разнообразие» позднейшего «Дон Жуана» (XI, 64).

[20] Как известно, Пушкин признавал, что «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» отзываются «чтением Байрона», в чем он был в 1830 г. склонен видеть доказательство незрелости обеих этих поэм (XI, 145). Тем интереснее, что в «Бахчисарайском фонтане» налицо прямая (и притом несомненная) творческая полемика с Байроном по вопросу о методе воссоздания восточного колорита. Задавая в начале поэмы вопрос о причинах задумчивости Гирея, поэт как возможную мотивировку выдвигает схему сюжетного разития, повторяющую сюжет байроновского «Гяура»:

Ужель в его гарем измена
Стезей преступною вошла,
И дочь неволи, нег и плена
Гяуру сердце отдла?

(IV, 156)

(Отмечено В. М. Жирмунским, см.: *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин. С. 104). Однако эта схема тут же отвергается поэтом как хотя и ожидаемая читателем, привлекательная для него благодаря соей условной романтичности, но недостоверная, противоречащая подлинным условиям гаремного быта. Для описания последнего Пушкин, стремясь к свойственной ему документальности, использует краски не Байрона, а поэта-«архаиста» С. Боброва (IV, 156; XIII, 80, 385).

21 «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества», — писал русский поэт, имея в виду, по-видимому, именно поэтическую глухоту Байрона и к правде людей, окружающих его главного героя, и к историческому своеобразию изображаемых им культур, их творческим задаткам (XI, 51). Этой романтической односторонности противостоит уже в южных поэмах пушкинская многосторонность.

22 *Неупокоева И. Г.* Революционно-романтическая поэма первой половины XIX в. С. 73—95.

23 *Викери В. Н.* Параллелизм в литературном развитии Байрона и Пушкина.— American contributions to the Fifth Itnternational Congress of Slavists, Sofia. The Hague, 1963. Ср.: *Vickery W. N.* Byron's «Don Juan» and Puskin's «Eugenij Onegin». The Question of parallelism.— Indiana Slavic studies. V. IV, p. 181—191.

24 Ср. об этом дальше, с.

25 Отвечая в 1830 г. критикам «Графа Нулина» и перечисляя в связи с этим авторов наиболее известных «шутливых повестей», Пушкин назвал как классиков этого жанра Ариосто, Бокаччо, Лафонтена, Касти, Спенсера, Виланда, Байрона, а из русских своих предшественников — Богдановича и Дмитриева (XI, 156).

26 См.: *Розов В. А.* Пушкин и Гете. Киев, 1908; *Жирмунский В.* Гете в русской литературе. Л., 1937. С. 132—141. Ср. также позднейшие работы Б. Я. Геймана. С. М. Бонди, М. П. Алексеева, Д. Д. Благого, А. А. Илюшина и др., посвященные «фаустовским» мотивам в творчестве Пушкина.

27 *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. VII. С. 378—380.

28 *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 137.

29 *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 2. Материалы к монографии (1824—1837). М.; Л., 1961. С. 495; ср.: *Томашевский Б.* Пушкин. С. 552, 563—566; *Гуковский Г.* Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 284—298.

30 *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 2. С. 496.

31 См.: *Пинский Л.* Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971. С. 101—103.

32 См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 35—72.

[33] См.: *Петрунина Н. Н.* О наброске Пушкина «Москва была освобождена...» // Русская литература. 1982. № 2. С. 149–153.

[34] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VII. С. 440. Лучшими исследованиями о драматургии Пушкина являются до сих пор комментарии Г. О. Винокура, М. П. Алексеева, Д. П. Якубовича, С. М. Бонди и др. к тому драматических произведений Пушкина: Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. VII, 1937, статья *С. М. Бонди* «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века» // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М,; Л., 1941. С. 365–435 и статья *Н. Я. Берковского* «Русалка — лирическая трагедия Пушкина» // *Н. Я. Берковский.* О русской литературе. Л., 1935. С. 112–154. См. там же его превосходную статью «О „Повестях Белкина"»/ там же. С. 7–111, работу *В. Э. Вацуро* «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» // *Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 29–78 и посвященные пушкинским повестям главы в книге: *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина. Л., 1987. С. 76–162. Появившиеся в последние годы за рубежом многочисленные работы о «Повестях Белкина» имеют, за исключением статей У. Буша и Т. Шоу, как правило, «вторичный», компилятивный характер, а подчас изобилуют необоснованными гипотезами и произвольными конструкциями. Любопытно, что жадность Мельника в «Русалке» своеобразно выражает психологически центральный мотив «Скупого рыцаря», а тема безумия Мельника находит продолжение в безумии Германна («Пиковая дама»), Евгения («Медный всадник») и стихотворения «Не дай мне Бог сойти с ума...» (1833).

[35] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. М.; Л., 1968. Т. 15. С. 72.

[36] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 томах. Л., 1988. Т. 30, кн. 1. С. 192.

[37] *Корман Б. О.* Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964. С. 151.

[38] «Полярная звезда», карманная книжка на 1825 год. СПб., 1825. С. 1–2.

[39] О полемике Пушкина с Бестужевым и Кюхельбекером см. также *Томашевский Б.* Пушкин, 2. М.; Л., 1961. С. 115–117.

[40] *Стендаль.* Соб. соч.. Т. VII, М., 1959, С. 5, 26–33.

[41] «Lé Pirate» par Sir Walter Scott, Librairie Ch. Gosselin, Paris, 1822; Ibid. Librairie Ladvocat, Paris, 1822.

[42] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.. Т. VIII, М., 1952. С. 554.

[43] Там же. С. 555.

[44] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.. Т. I, М., 1953. С. 132.

[45] См.: *Лифшиц М.* Пушкинский временник // «Литературный критик», 1936, № 12. С. 250; *Гуковский А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат. С. 195.

[46] *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. С. 174; Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 181–182.

[47] *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 299.

[48] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.. Т. VII. С. 470.

[49] Там же. С. 432, 491.

[50] Там же. С. 469.

[51] Там же. С. 491.

[52] Там же. С. 329.

[53] См.: *Лотман Ю. М.* Идейная структура «Капитанской дочки».— В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 3—20.

[54] Ср.: *Гулыга А. В.* Воспитание Пушкиным.— Искусство кино. 1975, № 12. С. 107—108; *Лифшиц Мих.* В мире эстетики. М., 1985. С. 79—83.

[55] *Платонов А.* Пушкин — наш товарищ // Литературный критик. 1937, № 1. С. 49—53.

[56] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.. Т. VIII. С. 50.

[58] *Винокур Г.* Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина. В кн.: Пушкин — родоначальник ноой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 540.

[59] Goethe's Werke (Weimarer Ausgabe), Bd. 45, Weimar, 1900, S. 174.

[60] *Гегель.* Соч.. Т. XIII, Лекции по эстетике, ч. 2. С. 167; ср. т. XIV. С. 292, 299—300.

[61] Анализ основных тенденций и жанров лирики Пушкина под этим углом зрения см.: *Городецкий Б. П.* Лирика Пушкина. М.; Л., 1962, *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. М., 1959; *Гинзбург Л.* О лирике. М.; Л., 1974. С. 19—46.

[62] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.. Т. VII. С. 122.

[63] Там же. Т. X. С. 106—107.

[64] Там же. Т. X. С. 294.

[65] См.: *Македонов А.* 1) Пушкин и буржуазия // «Литературный критик», 1936, № 10. С. 3—32; 2) Гуманизм Пушкина // Там же, 1937, № 1. С. 62—100.

[66] Тема простого человека в творчестве Пушкина широко разработана *Н. Я. Берковским:* Статьи о литературе. Гослитиздат, М.; Л., 1962; ср. также: *Степанов Н. Л.* Проза Пушкина. М., 1962.

[67] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Т. XIII, М.; Л., 1966. С. 303.

[68] *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. С. 192.

[69] См.: *Лотман Ю. М.* Идейная структура «Капитанской дочки». В кн.: Пушкинский сборник: Псков, 1962. С. 3—20.

[70] *Гейне Г.* Собр. соч.. Т. V, М., 1958. С. 148—149.

[71] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.. Т. VII. С. 319.

[72] Там же. С. 319, 321, 323, 330.

[73] Там же. С. 330, 337.

[74] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.Т. 26, Л., 1984. С. 377.

[75] *Благой Д. Д.* От Пушкина до Маяковского. Закономерности развития русской литературы XIX — начала XX века. М., 1963. С. 34—35.

[76] См.: Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958. С. 89—90.

[77] *Гиршман М. М.* Стихотворная речь. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 354.

[78] *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. С. 213.

[79] *Чичерин А. В.* Возникновение романа-эпопеи. С. 68.

[80] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.. Т. VII. С. 577.

[81] *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина. С. 153; ср.: Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. I. С. 413, 429—430.

[82] До нас дошла 61 песня, записанная Пушкиным, вероятно — лишь часть его собрания. См. публикацию *А. Д. Соймонова:* Лит. наследство. 1968. Т. 79. С. 171—230; ср.: *Берестов В. Д.* Еще девять пушкинских строк?.. // Вопросы литературы, 1981, № 8. С. 163—190.

[83] См.: *Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина (1933) // Сочинения. Т. II, М., 1986. С. 8—33; ср.: там же. С. 34—42, а также: *Алексеев М. П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987, С. 502—541.

[84] В связи с этим следует напомнить, что, как не раз отмечалось, народность литературы Пушкин связывал также и с ее общедоступностью широкому демократическому читателю, любовью к ней последнего. Об этом свидетельствует не только «Памятник», но и отзывы поэта о Фонвизине, Крылове, Гоголе.

[85] См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20 томах. М., 1969. Т. VIII. С. 458.

[86] См.: *Прийма Ф. Я.* «Слово о полку Игореве» в русском историко-литературном процессе первой трети XIX в. Л., 1980. С. 158—178.

[87] Оксман Ю. Г., Цявловский М. А. и вслед за ними Соймов А. Д. высказали предположение, что статья эта предназначалась как предисловие либо к задуманному Пушкиным сборнику народных песен, либо к изданию собрания П. В. Киреевского.— См.: Лит. наследство. Т. 79. С. 180—181, 218, 230.

[88] *Лотман Ю. М.* Идейная структура «Капитанской дочки».

[89] В Большом академическом издании конец этого недописанного в рукописи слова дополнен иначе: конч.<ится>. Однако нам такое окончание представляется ошибочным (или во всяком случае весьма спорным).

[90] Точно так же в повести «Кирджали» (1834) Пушкин показывает, как при смене обстоятельтв жизни ее народного героя раскрываются разные черты его характера: Кирджади — разбойник, он мог и может быть коварен, хитер и даже бепощадно жесток. Но он и умен, горд, находчив; в обстановке борьбы за свободу он способен к бескорыстному подвигу, стоек в несчастье, презирает предательство и обман, всем сердцем предан своей семье.

[91] *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч., М., 1949. Т. II. С. 475.

[92] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч., Л., 1984. Т. XXVI. С. 115.

[93] Там же. С. 145—147.

ПУШКИН И КОРНЕЛЬ

Трагедия великого французского драматурга Пьера Корнеля пользовалась большой славой в России конца XVIII — начале XIX в. Уже в 1775 г. Я. Б. Княжнин перевел «Сида», в 1779 г. «Цинну» и «Помпея», а в 1788 г. «Родогуну». Позднее, в 1817 г., А. И. Чепягов, А. А. Жандр, А. А. Шаховской и П. А. Катенин создали перевод «Горация», который в октябре того же года с успехом был исполнен в Петербурге с участием Е. С. Семеновой, М. И. Вальберховой и Н. Г. Брянского. Несколько лет спустя — в 1822 г. — тем же Катениным был осуществлен новый перевод «Сида», а в 1818 г. в 44-й части журнала «Сын Отечества» им был напечатан «Отрывок из Корнелева „Цинны"» (явление 3 первого действия трагедии) — монолог героя, обращенный к его возлюбленной Эмилии и исполненный горечью негодования против императора Августа, монолог, содержащий план заговора против Октавия-Августа и убийства его Цинной в Капитолии, в момент торжественного публичного жертвоприношения богам.

Осуществленные Катениным и его друзьями в 1817—1822 гг. переводы, в которых он стремился воскресить на русской сцене «Корнеля гений величавый», стали важной вехой в развитии русской общественной мысли и русского театра преддекабристской эпохи. И не случайно Пушкин упоминает об этой заслуге своего старшего друга в 18-й строфе первой главы «Евгения Онегина» — в известном лирическом отступлении, посвященном «старым» годам истории русского театра. Герои Корнеля с их высоким чувством долга и величественной гражданской риторикой (как это не раз справедливо отмечалось исследователями Катенина и историками русского театра) были созвучны тому героическому духу, который воодушевлял русскую свободолюбивую молодежь конца 1810-х — начала 1820-х годов.

Однако при воспоминании сегодня о переводах Катенина из Корнеля невольно в голову приходит вопрос, почему, осуществив переводы «Сида» и «Горация» (последний — вместе с ближайшими друзьями), Катенин не осуществил полного перевода «Цинны», ограничившись публикацией из этой трагедии всего лишь одного — хотя и очень важного в идейном отношении — фрагмента. Что побудило Катенина отказаться от плана перевода для русской сцены всей трагедии? Что обстоятельство это не было случайным, свидетельствует статья III позднейших «Размышлений и разборов» Катенина (1830), где автор, говоря о Сенеке, упоминает, что «Корнель уважал Сенеку отменно и учился в его творениях».[1] О том, что Катенин имел в виду в данном случае в первую очередь «Цинну», свидетельствует посвящение, предпосланное Корнелем этой трагедии, которое он сопроводил (уже известным во Франции по переводу Монтеня в XXIV главе 2-й книги «Опытов») отрывком из трактата Сенеки «О милосердии» (Lib. 1. De Clementia. Cap. IX), откуда драматург заимствовал сюжет своей трагедии.[2] Прямой ответ на этот вопрос дает письмо Катенина к актрисе А. М. Колосовой от 12 июля 1824 г., где Катенин заявлял: «...Я не люблю этой подлой пиесы».[3]

Почему Катенин не любил «Цинны» и считал эту великую трагедию «подлой»? Догадаться об этом нетрудно, как нетрудно и из анализа содержания трагедии понять, что мнение Катенина о ней, хотя и было обусловлено его идеологической позицией участника «Союза Спасения», автора стихотворения «Отечество наше страдает...», призывавшего к свержению «трона и царей», не учитывало всей ее глубины и сложности, а также и тех важнейших политических уроков, которые она содержала для участников будущего декабристского движения.

Трагедия Корнеля «Цинна, или Милосердие Августа» (1640) была воспринята уже многими современниками (так же, как позднее Катениным), а нередко воспринимается и до сих пор, как «своеобразная политическая утопия, призванная воссоздать образ идеального монарха». В действительности же дело обстоит гораздо сложнее. Хотя император Август в финале этой трагедии — после ряда колебаний — прощает своего противника Цинну и заключает с ним и его единомышленниками — бывшими заговорщиками — политический союз, подлинная суть трагедии отнюдь не сводится к апологии «милосердия» Августа. Наоборот, Август с самого начала выступает в ней как жестокий,

коварный и глубоко расчетливый политический деятель. Для того чтобы достичь абсолютной власти, он без угрызения совести переступил через трупы Марка Антония, своего учителя Торания (отца возлюбленной Цинны — Эмилии) и тысяч других римлян. Но время сделало Августа политически умудренным, зорким и дальновидным политиком. Овладев (благодаря предательству участника заговора Цинны — Максима) планами заговорщиков, Август решает не предавать их казни, а наделяет высокими постами, делая своими ближайшими соратниками.

Уже Наполеон I разобрался в истинном смысле трагедии Корнеля, высказав догадку, что Август, прощая Цинну и предлагая ему свою дружбу, отнюдь не руководствуется искренним чувством, но прибегает к тонкому политическому маневру. Однако дело не только в этом. Для понимания философско-исторического смысла трагедии Корнеля — одной из художественных вершин всего его творчества и вместе с тем своеобразного жизненного итога его долгих и весьма непростых исторических и политических размышлений — важны разворачивающиеся между Цинной, Максимом, Августом и другими действующими лицами трагедии Корнеля идеолого-политические дискуссии. Дискуссии эти затрагивают широкий круг проблем, связанных с темами государственной власти, перспектив направленных против монарха политических восстаний, стремящихся к установлению республиканских форм правления.

Хотя действие «Цинны» приурочено к эпохе Августа, а сведения о личности ее главного героя, равно как и о исходе его борьбы с римским императором, Корнель почерпнул из рассказа Сенеки, проблематика «Цинны» имела для Корнеля и его современников отнюдь не только культурно-исторический интерес. И недаром точно так же оценил смысл этой трагедии Катенин, который воспринял ее как дань Корнеля идее «просвещенного абсолютизма».

Корнель был современником становления и укрепления французского абсолютизма. И в то же время он был современником Тридцатилетней войны (1618—1648), Фронды (1648—1659), английской революции (1642—1660). В его время еще не затихла память о Варфоломеевской ночи, народных мятежах и дворянских заговорах XV—XVI вв., об убийстве в 1610 г. Генриха IV, о борьбе с гугенотами и о других бурных событиях тогдашней истории Европы. Размышления над историей его

времени определяли проблематику «Цинны» — трагедии, написанной в год обострения конфликта между Карлом I и сторонниками Долгого парламента в Англии и в последние годы Тридцатилетней войны.

Трагедия Корнеля построена не вполне обычно. Первые два ее действия имеют как бы свою завязку и развязку, отличную от завязки и развязки трех последних. С самого начала определяется главный политический конфликт, лежащий в основе трагедии, — борьба между заговорщиками, возглавляемыми Цинной и Максимом, и цезарем Октавием-Августом. Хотя и Цинна и Максим воздают должное доблести и разуму Августа, они — так же, как возлюбленная Цинны — Эмилия, признавая, что во вторую половину своего царствования Август значительно изменился к лучшему и во многом загладил память о своих преступлениях, составляют заговор против Августа, считая, что теперешняя его слава не дает Риму права забыть о том, что он был и остается тираном. Однако в начале второго действия Август, призывая Цинну и Максима, сообщает им о своем решении добровольно отказаться от власти, тяжесть которой стала для него непосильной. Насколько искренен при этом Август (то есть хочет ли он действительно оставить власть или хочет всего лишь испытать верность Цинны и Максима), остается под вопросом. Предложение Августа Цинне и Максиму принять из его рук опостылевшее ему бремя власти сначала вызывает удивление обоих его скрытых противников, а затем выливается в сложные политические дебаты. Пораженный неожиданным предложением Августа, Цинна, перед умственным взором которого проносятся мрачные события недавнего прошлого, не без удивления сознает, что отречение Августа не приведет к желанному миру, а неизбежно породит цепь новых кровопролитий:

> Envieux l'un de l'autre, ils mènent tout par brigues,
> Que leur ambition tourne en sanglantes ligues.
> Ainsi de Marius Sylla devint jaloux;
> César, de mon aïeul; Marc-Antoine, de vous:
> Ainsi la liberté ne peut plus être utile
> Qu'à former les fureurs d'une guerre civile <...>
> Vous le replongerez, en quittant cet empire,
> Dans les maux dont à peine encore elle respire,
> Et de ce peu, seigneur, qui lui reste de sang,
> Une guerre nouvelle épuisera son flanc.[6]

(Терзаясь завистью, питая лишь интриги,
Здесь все в кровавые вступать готовы лиги, —
Так Сулла — Марию, а Цезарю — мой дед,
Тебе, Антоний, все глядели злобно вслед.
Вот почему у нас немыслима свобода —
Гражданских войн она причина для народа <...>
Когда бы крепко власть ты не держал в руках,
Отрекшись от нее, ты Рим, лишенный славы,
Невольно возвратишь к несчастью войн кровавых,
И в жилах у него оставшаяся кровь
Начавшейся войны польется вновь и вновь.)[7]

Максим пытается возражать Цинне. Но Август соглашается с Цинной и отказывается от своего намерения.

Во второй половине трагедии действие принимает новый оборот. Максим, возмущенный предательством Цинны, открывает Октавию истинные его намерения: не желая, чтобы Август добровольно отказался от власти, Цинна продолжает готовиться к убийству императора. Отказ же его от предложения Августа был обусловлен лишь тем, что он хотел, чтобы Август своим добровольным отречением от престола не оставил по себе доброй славы, а был повержен всенародно, в сенате, как тиран. В результате Максим, который сам продолжает лелеять мысль об убийстве Октавия, предает заговорщиков, донося Августу на Цинну. Но Август не забыл политического урока, преподанного ему Цинной: доводы, которые Цинна изложил ему, уговаривая сохранить власть, чтобы предупредить борьбу за престол новых претендентов и новую гражданскую войну, он в первом явлении V действия с укором приводит своему противнику:

Quel étoit donc ton but? d'y regner en ma place?
D'un étrange malheur le destin le menace,
Si pour monter au tròne et lui donner la loi
Tu ne trouves dans Rome autre obstacle que moi <...>
Mais oses-tu penser,que les Serviliens,
Les Cosses, les Métels, les Pauls, les Fabiens,
Et tant d'autres enfin de qui les grands courages,
Des héros de leur sang sont des vives images,
Quittent le noble orgeuil d'un sang si génèreux
jusqu'à pouvoir souffrir que tu regnes sur eux.[8]

Так в чем же цель твоя? Сменить меня? Народу
Опасную тогда приносишь ты свободу.
И странно, что в душе стремленье к ней храня,
Одно препятствие находишь ты — меня! <...>

Ужель Сервилия, Метелла славный род,
Потомки Фабия, которых чтит народ,
Потомки тех мужей, какими Рим гордится,
В чьих жилах пламенных героев кровь струится,
Забудут хоть на миг о прадедах своих
И примирятся с тем, что ты стал выше их? <...>[9]

В результате, руководствуясь тем, что наказание Цинны, Максима и других заговорщиков сделает его вновь в глазах народа тираном и погубит его славу, Октавий решает не казнить их, но простить Максима и Цинну, обеспечив себе в их лице не политических противников, а союзников и новых друзей. Это послужит в глазах потомков прославлению Цезаря, будет способствовать укреплению его власти на ближайшие годы.

Итак, Корнель приходит к исполненному горечи выводу, что новые заговоры и гражданские войны способствовали бы гибели Франции. Поэтому (а не из-за личного благородства Августа и преимуществ абсолютизма) страна, которая все равно не может в сложившихся исторических условиях достичь желанного идеала свободы, вынуждена примириться с режимом абсолютной монархии. Ибо монархия эта, хотя и остается злом (если рассматривать ее с точки зрения желаемого, но недостижимого сегодня идеала), все же является для страны злом меньшим, чем неизбежная иначе цепь мятежей, заговоров и гражданских войн. Любому объективному и вдумчивому читателю очевидно, что вся эта достаточно горестная политическая философия Корнеля, вопреки мнению о Корнеле в статье «Истории всемирной литературы» покойного Д. Д. Обломиевского, не имеет ничего общего с «политической утопией» и «воссозданием образа идеального монарха». Корнель ни в одной из своих трагедий не выступает как политический утопист. Наоборот, так же, как Шекспир и Расин, он, хотя и по-своему, относится к реальной монархической власти (в том числе и к образу Октавия-Августа) весьма критически, хотя поневоле мирится с ней, как с исторически неизбежной, по его убеждению, для современной ему Франции формой политического правления, но лишь потому, что любая другая, республиканская или демократическая фронда, привели бы Францию, по его мнению, к еще более печальным историческим судьбам (какие представляют, с точки зрения драматурга, борьба политических честолюбий и опасность новой гражданской войны).

От этих поневоле конспективных рассуждений о Корнеле и его трагедии «Цинна» обратимся к Пушкину и к вопросу о том, какую роль эта великая трагедия могла сыграть в его жизни.

К сожалению, вопрос об отношении Пушкина к Корнелю в научной литературе разработан слабо. В книге Б. В. Томашевского «Пушкин и Франция» вопросу этому фактически посвящено всего около полутора страниц, причем из трагедии Корнеля здесь упоминается только «Сид» как якобы единственная из трагедий Корнеля, которую Пушкин ценил.[10] Однако из того, что Пушкин в письме к Катенину 1822 г. назвал «Сида» «лучшей» трагедией Корнеля, так же, как и из других его замечаний об авторе «Сида», следует скорее обратное: он достаточно хорошо знал и другие его трагедии, тем более, что, как мы уже знаем, еще 29 октября 1817 г. в Петербурге был поставлен «Гораций» с участием Е. Семеновой, Брянского и Вальберховой. Без сомнения, был хорошо известен Пушкину и «Цинна» — трагедия, мимо оценки которой не прошли ни Лагарп, ни Вольтер. К тому же названные трагедии Корнелия, хотя и в позднем издании (1834 г.) имелись в библиотеке Пушкина, причем страницы первого тома этого издания, содержащие «Цинну», разрезаны.[11]

При этом думается, что на воображение поэта (хотя это всего лишь гипотеза) не мог не воздействовать тот спор об императорской власти к борьбе вокруг нее, который составляет главное содержание дискуссии между Октавием-Августом и обоими заговорщиками в трагедии Корнеля. Спор этот мог легко вспомниться Пушкину и в момент восстания декабристов, и в те минуты, которые он провел в Москве и разговоре с Николаем I, когда был доставлен к нему в 1826 г. в Чудов дворец для объяснения по поводу отношения его к заговорщикам и возможного поведения в день восстания, если бы он оказался в Петербурге 14 декабря 1825 г. на Сенатской площади. Так же, как Цинна, Пушкин на вопрос царя о том, был ли бы он в этом случае вместе с заговорщиками, смело ответил Николаю I утвердительно. Но и Николай I реагировал на этот ответ Пушкина — и, думается, не случайно, учитывая его актерскую натуру, так же, как Октавий-Август в трагедии Корнеля. Государственные соображения он поставил из вполне прагматических целей выше личных, обещав поэту не новые гонения, а свою милость и покровительство.Сюжет знаменитой трагедии Корнеля был — и, думается, вполне сознательно — разыгран и Николаем I, и великим поэтом.

Более того, можно полагать, что те доводы, которые Корнель вложил в уста Цинны и его антагониста о предпочтительности сохранения в стране устойчивого (хотя и несовершенного) режима личной власти не прошли мимо внимания Пушкина. Поэт не мог не задумываться о стабильности монархии по сравнению с теми непредсказуемыми, а быть может, и роковыми для судеб России последствиями, какие могло иметь восстание декабристов, если бы оно привело страну к кровопролитию и борьбе за власть людей, хотя и исполненных благородных гражданских идей, но достаточно различных по своим политическим амбициям, симпатиям и взглядам. Ведь уже в «Борисе Годунове» Пушкин выразил историческое убеждение в том, что захват царского престола одним узурпатором — хотя бы столь дальновидным и умным, как Годунов,— неизбежно открывает дорогу к власти другим, если найдется новый, столь же смелый искатель приключений, как Лжедмитрий, а воцарение Лжедмитрия столь же неизбежно повлечет за собой цепь новых смут и кровавых преступлений в борьбе за престол. И во всяком случае близость к ряду мест из монологов Цинны и Августа можно проследить в творчестве поэта от его знаменитых «Стансов» вплоть до стихотворения «Из Пиндемонти» и «Капитанской дочки». Так — под знаком театральной эстетики и политичекой философии Корнеля — рисуется нам один из основных определяющих мотивов политической биографии и философии Пушкина конца 20-х и 30-х годов.

[1] *Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981. С. 73.

[2] *Корнель П.* Театр. Т. II. М., 1984. С. 381—384.

[3] *Катенин П. А.* Размышления и разборы. С. 244.

[4] Декабристы. Поэзия. Драматургия. Проза. М.; Л., 1951. С. 88.

[5] История всемирной литературы. Т. IV. М., 1987. С. 125; ср.: *Обломиевский Д.* Французский классицизм. М., 1968. С. 92—93.

[6] Oeuvres des deux Corneilles. Paris. 1865. T. I. P. 198—199.

[7] *Корнель П.* Театр. Т. I. С. 404 (пер. В. А. Рождественского).

[8] Oeuvres des deux Corneilles. T. I. P. 229—230.

[9] *Корнель П.* Театр. Т. I. С. 436—437.

[10] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 111—113; *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 6 томах. Т. VI. М.; Л. С. 185.

[11] *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина. СПб., 1910. С. 213.

ВОЛЬНОСТЬ И ЗАКОН
(ПУШКИН И ВЕЛИКАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ)

1

На всем протяжении своей жизни Пушкин относился с большим интересом к эпохе Великой французской революции. К событиям ее он многократно обращается в своем поэтическом творчестве — от оды «Вольность» (1817) до стихотворения «К вельможе» (1830). В «Арапе Петра Великого» (1827) сжато, но выразительно охарактеризовано французское общество предреволюционной эпохи. В статьях, предназначенных для «Литературной газеты» и «Современника», поэт в 30-х годах не раз возвращается к различным аспектам той же темы. Наконец, в 1831 г. он задумывает специальный исторический очерк о революции, собирает для него материал, но замысел этот остался неосуществленным и дошел до нас лишь в виде ряда планов, выписок и набросков. К этому следует добавить, что в библиотеке Пушкина сохранился весьма обширный круг разнообразных книг и источников по истории революции. Мы встречаем здесь и направленные против французской революции памфлеты П. Ж. Нугаре (1797) и Э. Берка (французский перевод 1823 г.), и обширный свод мемуаров и документов по истории революционной эпохи («Процесс Людовика XVI, Марии-Антуанетты, Марии-Елизаветы и Филиппа Орлеанского» (1821), четырехтомное издание «Дебатов национального конвента» (1828), сочинения и письма Мирабо и биографические материалы о нем, «Коллекцию мемуаров, относящихся к французской революции», в 23 выпусках, изданную в 1821—1825 гг. Бервилем и Барьером, и т. д.).[1] Пушкин был знаком также с книгами о революции Ж. Сталь (1816—1817; опубл. 1818), Ж. Ш. Бай-

еля (1822) и А. Тибоде (1824), с «Историей цивилизации во Франции», «Курсом новой истории» Ф. Гизо (1828—1832), историей революционных войн Жомини, художественными произведениями о революции своих французских современников, поэтов и писателей (Ж. Жанена, Ш. Нодье. А. де Виньи и др.), не говоря уже о творчестве Э. Лебрена, А. Шенье и других поэтов эпохи самой революции.

Чтобы верно разобраться в отношении Пушкина к французской революции, в отдельных его суждениях о ее событиях и деятелях, следует, однако, не забывать о двух важнейших обстоятельствах, повлиявших на это отношение.

Пушкин не был современником французской революции. Его детство и отрочество пришлись на наполеоновскую эпоху. В это время режим Наполеона не мог не рассматриваться как исторический результат цепи революционных событий, ему предшествовавших, расчистивших Наполеону дорогу к власти и подготовивших его завоевательные войны. Все это — особенно в России — в той или иной мере не могло до определенного момента не отбрасывать тень и на саму революцию. Не случайно в хронологически наиболее раннем произведении Пушкина, где упоминается о событиях французской революции,— оде «Вольность» — они рассматриваются именно в связи с оценкой Наполеона, а казнь Людовика XVI — как непосредственный пролог к воцарению «тирана», «злодейская порфира» которого после этого тяжелым грузом легла на Францию и французский народ, «сковав» их новой, худшей цепью. Лишь после того как со времени падения Наполеона прошло известное время, в сознании молодого Пушкина Наполеон предстал не только как порождение революции, но и как ее «убийца», что существенно изменило взгляд поэта на революцию.

Но еще важнее другое. События французской революции не были для Пушкина предметом отвлеченного исторического интереса. Отношение великого поэта к ним оставалось всегда тесно связанным с занимавшими его вопросами русской жизни, а также — особенно в 20-х и 30-х годах — с насущными и злободневными вопросами жизни народов Европы и всего человечества. При этом существенное влияние на взгляды Пушкина имели поиски им тех исторических сил русской жизни, которые могли способствовать ее преобразованию. И здесь — при всех исторических изменениях и поворотах во взглядах Пушкина — особенно важную роль для его оценки событий Французской

революции имела оценка поэтом роли передового и мыслящего дворянства как необходимого исторического звена в сложных взаимоотношениях в России самодержавия и «черного народа». Пушкин с ранних лет жизни глубоко сочувствовал русскому крестьянину и призывал к его освобождению от крепостного права. Но хотя и в «Деревне» (1819), и в заметках Пушкина по русской истории XVIII в. отмена крепостного права и изменение условий жизни народа мыслятся поэтом как необходимое условие общего изменения политического и социального строя современной ему России, Пушкин до конца жизни продолжал видеть в передовом и мыслящем дворянстве нужный не только русскому государству, но и самому крестьянству оплот его свободы, независимости и благосостояния. А это оказывало непосредственное влияние и на оценку Пушкиным французского дворянства и его роли в эпоху Великой французской революции. Подобно тому как в России Пушкин склонен был проводить различие между дворянством, служащим опорой самодержавия, и лучшими независимыми представителями дворянского класса, унаследовавшими вместе с именами своих благородных предков, запечатленных в славных летописях русской истории, свойственные им честь, благородство, независимость от престола, глубокое чувство ответственности перед Россией и русской культурой, — Пушкин проводил подобное же различие между двумя противоположными частями французского дворянства эпохи революции. В отличие от паразитической придворной знати и провинциальных помещиков, державшихся за старые порядки, передовую часть французского дворянства XVIII и предшествующих веков Пушкин расматривал как органическую составную французской нации, неотделимую от блеска французской культуры, ее военного прошлого и славных исторических традиций. Поэтому, как мы увидим ниже, Пушкин в своих заметках о французской революции 1831 г. резко возражал Сиейесу на его заявление о том, что нация равна третьему сословию (без дворянства и духовенства),[2] а в черновом наброске 1830 г., как мы увидим ниже, писал: «В крике „les arist.<ocrates> á la lanterne" — один жалкий эпизод фр<анцузской> р<еволюции> — гадкая фарса в огромной драме» (XI, 171; XI, 282).

Наконец, существенным обстоятельством, повлиявшим на оценку Пушкиным Французской революции, является осуждение им террора 1793—1794 гг., вину за который Пушкин всецело

возлагал на якобинских вождей, прежде всего на Марата и Робеспьера. Пушкину (так же, как и большинству его современников) не было известно, что ни Марат, ни Робеспьер,— оба воспитанные на идеях Ж.-Ж. Руссо,— на деле не абсолютизировали террор (на который оба они смотрели как на временную, вынужденную меру), что оба они после бегства Людовика XVI и Варени определенное время противились его осуждению и что после победы Горы над Жирондой якобинцы оставили осужденных жирондистов под домашним арестом. Не знал поэт, вероятно, и того, что Робеспьер был противником объявления Францией войны европейской коалиции, так как считал, что главной задачей Законодательного собрания было довести до конца революционные преобразования в самой Франции и что политика революционного террора фактически была насильственно навязана якобинцам их противниками как единственно возможное в создавшихся в 1793—1794 гг. (до победы под Флерюсом) чрезвычайных условиях средство одержать победу на фронтах и довести революцию до конца, тем более что сторонниками террора было огромное количество мещан и маскировавшихся под «ультралевых» обогащенных революцией спекулянтов национальными имуществами.

Неприязненное отношение Пушкина к якобинскому периоду революции разделяли большинство декабристов[3] и едва ли не вся европейская историография того времени.[4] Начиная с эпохи термидора образы Марата и Робеспьера рисовались и во Франции, и в России в литературе и публицистике исключительно черными красками. Даже Бабеф в день 9 термидора был противником Робеспьера и лишь позднее осознал его исторические заслуги. Во Франции в эпоху Наполеона имя Робеспьера было запрещено упоминать в печати. Якобинский период революции осуждали м-м де Сталь в своем «Рассуждении о главнейших событиях Французской революции», хорошо известном Пушкину в зрелые годы, а позднее Минье и Тьер.[5] Историческая переоценка Робеспьера (а несколько позднее и Марата) начала происходить лишь после смерти поэта, в 40-х и 60-х гг. Если учесть все это, способно вызвать удивление не столько отрицательное отношение Пушкина к периоду Конвента и якобинской диктатуры, сколько такие примечательные факты из биографии поэта, как установленный Ю. М. Лермонтовым факт чтения Пушкиным речей Сен-Жюста,[6] профиль Робеспьера, набросанный поэтом рядом с профилем Мирабо и Наполеона в его

одесских черновиках,[7] и, наконец, его знаменитые слова: «Петр I одновременно Робеспьер и Наполеон (Воплощенная революция)» (XII, 205), слова, в которых Пушкин в 30-х гг. отдал должное масштабу деятельности и исторической роли Робеспьера.

Осуждение Пушкиным эпохи террора не может вызвать, таким образом, особого удивления, если вспомнить, что его разделяли Карамзин (сохранивший, несмотря на это, на всю жизнь глубокое уважение к Робеспьеру) и Радищев, элегия которого «Осмнадцатое столетие» была опубликована в 1807 г. и могла стать известной Пушкину еще до поступления в Лицей, как и отразившие трагические настроения, овладевшие Карамзиным в эпоху «Ужаса», письма Мелодора и Филалета. Позднее, в 1836 г., в предназначенный для «Современника» статье «Александр Радищев» Пушкин писал, комментируя радищевское «Осмнадцатое столетие»: «Мог ли чувствительный и пылкий Радищев не содрогнуться при виде того, что происходило во Франции во время *Ужаса?* мог ли он без омерзения глубоко слышать некогда любимые свои мысли, проповедуемые с высоты гильотины, при гнусных рукоплесканиях черни? Увлеченный однажды львиным ревом колоссального Мирабо, он уже не хотел сделаться поклонником Робеспьера, этого сентиментального тигра» (XII, 34). Как мы увидим ниже, содержащееся в этих словах противопоставление двух эпох Французской революции, характеризуемых именами Мирабо и Робеспьера, было одним из наиболее устойчивых моментов в оценке ее Пушкиным.

Мы привыкли в наше время — и это вполне закономерно — рассматривать просветителей XVIII в. как прямых идейных предшественников французской ревоюции. Того же взгляда — как мы увидим дальше — придерживался и Пушкин в свои зрелые годы. Но просветители XVIII в. были, как правило, соронниками мирного преобразования общества. Французская же революция показала не только, что разрушение феодализма и низвержение абсолютизма во Франции было невозможно без применения революционных средств борьбы: закрепление результатов революции потребовало свержения королевской власти, установления республики, якобинской диктатуры, применения террора как средства борьбы с контрреволюцией.

Молодой Пушкин и большинство его современников смотрели на эти вопросы существенно иначе, чем мы. Сохраняя веру просветителей в возможность мирного преобразования общест-

ва, они считали политическое насилие допустимым лишь в борьбе с тиранией. Однако тирания для Пушкина (как и для Монтескье и других просветителей XVIII в.) была вовсе не тождественна с монархией как таковой. В основе государства лежит общественный договор,— полагали они. В зависимости от его условий государство может быть монархией, аристократией или республикой. А отсюда следует, что не всякая монархия есть зло, равно как и не всякая республика — благо. И монархия, и республика равно становятся злом, когда в них нарушаются гражданские законы и они превращаются в деспотию. Вот почему сторонник конституционной монархии Мирабо вызывал у Пушкина глубокое уважение в противоположность Марату и Робеспьеру. Мирабо защищал — по Пушкину — закон и свободу, а Марат и Робеспьер — гильотину. Якобинская диктатура и Конвент были для Пушкина поэтому синонимом террора.

В подобной системе взглядов, отраженной в стихотворных и прозаических произведениях Пушкина, посвященных французской революции, содержится зародыш верной мысли о том, что характер общественного устройства определяется не его политическими формами, а иными, более глубокими причинами. Но в чем реально состоят эти причины, Пушкин, так же как и просветители XVIII в., при всей свойственной ему ненависти к деспотизму и демократических симпатиях, не отдавал себе ясного отчета. Отсюда историческая противоречивость взглядов Пушкина, сказавшаяся в его оценке французской революции. Не принимая ни самодержавной тирании, ни революционной диктатуры якобинцев, Пушкин стремился отыскать между ними своего рода «золотую середину» — и этой «золотой серединой» в его глазах оставалась до конца жизни такая форма общественного устройства, где осуществляется некое идеальное равновесие между верховной властью, дворянством и народом, образующее фундамент общественного здания. Свое отчетливое выражение эта политическая программа получает в исторических и публицистических набросках Пушкина 30-х годов, но зачатки ее ощущаются уже, как будет показано ниже, в его оде «Вольность».

Отрицательное отношение Пушкина к якобинскому террору вполне закономерно: как поэту-гуманисту ему уже в лицейские годы, а тем более позднее был глубоко чужд аскетизм и «мечтательный фанатизм» якобинцев, их стремление установить гражданскую «добродетель», свободу и равенство любыми ме-

рами, в том числе — насильственным путем, отвлекаясь от мира реальных людей со всем разнообразием их индивидуальных чувств, страстей и интересов. Наследник заветов гуманистической мысли эпохи Возрождения, как и освободительной мысли просветителей XVIII в., Пушкин с первых лет жизни и творчества был склонен рассматривать человека как высшую нравственную ценность. Поэтому отрицавшие ценность отдельной личности во имя интересов общества уравнительные идеи якобинцев не могли ему импонировать. Поэт видел в них отрицание живого разнообразия жизни, отрицание ее вечной прелести и красоты, неотъемлемого права человека на полноту существования, свободу и счастье. Тем более не могла вызвать у Пушкина положительного отношения политическая доктрина, возводившая террор в исторически необходимую основу для возведения будущего общественного здания. Признавая революцию в определенных условиях (хотя и не во всяких, а именно там, где не был возможен иной, мирный путь развития) — необходимой и прогрессивной исторической силой, Пушкин и в юношеские, и в зрелые годы проводил между революцией и террором глубокое различие, принимая революцию как путь к освобождению человечества и осуждая террор как кровавое и бесчеловечное средство политического подавления общества, соединенное с жестоким насилием, нарушением естественных законов и норм человеческого существования.

Уже в годы детства поэта о событиях революционной эпохи не могли не вестись разговоры в доме Пушкиных,— тем более что 1800-е годы были годами империи Наполеона во Франции, годами сложных отношений между Францией и Россией. В этих условиях в обществе снова и снова возникали разговоры о тех исторических событиях, которые предшествовали захвату власти Наполеоном.

При этом вряд ли можно сомневаться в том, что большинство людей старшего поколения, с которыми Пушкину приходилось встречаться в доме родителей, с осуждением относилось не только к Наполеону, но и к французской революции. Возвышение Наполеона представлялось им историческим последствием революции и казни Людовика XVI, вызывавших их осуждение. Подобный взгляд был, как справедливо указывает Б. В. Томашевский, широко распространен в тогдашней исторической литературе и публицистике,— не только консервативного, но и либерального направления.[8]

Б. В. Томашевский полагал, что Карамзин, побывавший во Франции в годы революции и приветствовавший ее в 1790 г. как начало новой эпохи в развитии человечества, мог делиться с Пушкиным своими впечатлениями о ней.[9] Насколько соответствует действительности это предположение, мы не знаем, как не знаем и того, был ли Пушкин осведомлен о политической эволюции Карамзина и его увлечении идеями революции в 1789—1791 гг. Пушкин был на много лет моложе Карамзина, и те сведения, которыми мы располагаем об их личных отношениях, не дают основания для предположения, что Карамзин беседовал с Пушкиным о впечатлениях и переживаниях своей молодости. Вряд ли, вопреки предположению Томашевского, мог серьезно повлиять на формирование взглядов Пушкина на революцию и лицейский профессор французского языка и словесности Будри, хотя он и был братом Марата. Сохранившееся свидетельство Пушкина о Будри исполнено нескрываемой иронии. Поэт замечает, что эмигрант «Будри, несмотря на свое родство, демократические мысли, замасленный жилет и вообще наружность, напоминавшую якобинца, был на своих коротиньких ножках очень ловкий придворный». «Екатерина II переменила ему фамилию, по просьбе его, придав ему аристократическую частицу de, которую Будри тщательно сохранял» (XII, 166).

Эта ироническая характеристика Будри свидетельствует о том, что последний не сумел внушить своему воспитаннику особого почтения ни к себе, ни к своему брату, хотя сам Будри, по-видимому, был привязан к его памяти; так, Будри «сказывал, что брат его был необыкновенно силен, не смотря на свою худощавость и малый рост» и при этом отличался добродушием и любовью к родственникам, — в частности, он стремился отвратить Будри в молодости от развратных женщин, для чего «повел его в гофшпиталь, где показал ему все ужасы венерической болезни» (там же).

Характерно, что Будри враждебно относился к Робеспьеру, которого обвинял в смерти брата. По его рассказу на одном из занятий в лицее, именно Робеспьер подослал к Марату Шарлотту Корде, воспитав из нее «второго Равальяка» (там же). Это воспоминание, сохраненное Пушкиным, показывает, что Будри, не слишком глубоко разбиравшийся в людях и событиях революции, был, как можно полагать, склонен сводить причины гибели Марата к личному соперничеству между ним и Не-

подкупным. Такая интерпретация событий эпохи, как и аристократические замашки Будри, соединявшего «демократические мысли» с ловкостью придворного, вряд ли могли особенно импонировать его ученикам,— особенно тем из них, кто был одарен, подобно юному Пушкину, умом и проницательностью.

Особый интерес представляют дошедшие до нас в учебной тетради А. М. Горчакова записи к лицейским лекциям И. К. Кайданова по курсу «Статистика» (1815), посвященные Великой французской революции.

«До времен фр<анцузской> революции феодальные права — читаем мы здесь — существовали во всей Франции, а потому дворянство во Франции было богато и чрезвычайно сильно, народ же во многих провинциях находился в великом угнетении. Революция потрясла сильно всю Францию и в короткое время ниспровергла все древние узаконения, а потому и феодальное правление совершенно истребилось во всей Франции и многие дворяне из богатейших сделались беднейшими и из сильных ничего не значащими. По разуму узаконений, изданных французами во время революции, все жители во Франции должны быть во всех своих правах и взаимных отношениях равны между собою, и каждый из них должен был называться гражданином (citoyen) — посему дворянство, особливо же наследственное, было уничтожено, равно, как и рабство».[10]

«Революция,— замечает далее Кайданов,— взвела Лю<довика> XVI на эшафот и с смертию его пресеклось во Франции монарх<ическое> правление. Комитет или собрание, состоявшее из безумнейших политических фанатиков, некоторое время управляло Францией. Наконец составилась Директория; потом триумвиратство, состоявшее из Лебрюна, Камбасерса и Бонапарта,— последний хитростью умел отделить от дел двух первых, и, подобно хитрому Октавию, умел превратить Фр<анцузскую> республику в монархию, а титул консула, коим франц<узский> народ почтил его наконец на всю жизнь, переменил сей на титул императора (18 мая н. с. 1804 г.). В сем случае усматривается великое сходство между Римскою республикою, превращенною в монархию, и Французскою республикою, покорившеюся власти одного человека <...> Подобно Октавию, хитрый Бонапатре оставил во Франции народные формы республики, присвоил себе неограниченную власть над войском и, следовательно, над всеми гражданами». «Наполеон, желая восстановить во Франции дворянство, ввел так назы-

ваемое почетное дворянство (légion d'honneur), и к классу сих дворян причислились все оказавшие какие-нибудь отличные заслуги отечеству <...> По разуму законов конституционного собрания, существовавшего во время революции, мещанство в правах своих равнялось дворянству, и каждый мещанин, подобно дворянину, назывался во Франции гражданином (citoyen). Со времени владычества Наполеона и особенно теперь (в эпоху Реставрации. — Г. Ф.) дворянство несравненно важнее мещан».[11]

Подводя итоги истории революции, Кайданов стремился показать, что главным положительным завоеванием революции было завоевание французским крестьянством собственности на землю: «Ужасы и кровопролития, произведенные во Франции революциею, были в некотором отношении полезны только для крестьян и вообще для низкого состояния людей <...> Расторгнув узы феодального правления, крестьяне предались влечению пагубнейших страстей, особливо мщения противу дворян, грабили и опустошали земли и владения дворян, и самые законы оправдывали тогда неистовые поступки их». Наполеон, «укротив ярость революции, определил законами состояние крестьян. Они объявлены были во всей Франции свободными от всех прежних своих помещиков и теперь находятся они в зависимости от своих помещиков только потому, если они живут на землях их».[12]

Приведенные отрывки из лекций Кайданова могли дать Пушкину первое более или менее развернутое представление о революции.

2

После этих необходимых предварительных замечаний постараемся проследить, как складывалось отношение Пушкина к французской революции на первом, наиболее раннем этапе его развития.

Год рождения Пушкина был годом установления во Франции консулата. Когда поэту было пять лет, Наполеон I совершил государственный переворот и провозгласил себя императором. Детство Пушкина падает на годы наполеоновской империи во Франции, годы Аустерлица, Иены и Тильзитского мира. В

следующие, лицейские, годы поэт вместе с другими лицеистами с тревогой и высоким патриотическим воодушевлением переживает Отечественную войну 1812 г., с волнением следит за заграничными походами русской армии 1813—1815 гг.

В этих условиях было естественным и закономерным, что события Великой французской революции XVIII в. не могли в ранние годы жизни Пушкина переживаться им столь же непосредственно и напряженно, как они переживались его предшественниками и старшими современниками, в том числе и Радищевым и Карамзиным. Последние были непосредственными свидетелями революционных событий, которые разворачивались на их глазах. Наблюдая события первой французской революции в их движении и нарастании, Радищев и Карамзин — каждый по-своему — глубоко поняли драматизм этих событий, их историческую сложность и неоднозначность. Французская революция поставила перед ними множество вопросов, на которые ответить для людей XVIII в., воспитанных на идеях просветительской мысли, было далеко не просто. Глубокое и острое ощущение драматизма исторических бурь «осмнадцатого столетия», трагического сочетания в них добра и зла, разума и неразумия, свободы и несвободы, справедливости и несправедливости явилось — при всем различии общественно-политического мировоззрения Радищева и Карамзина — выводом, общим для них обоих. Подводя итоги века Просвещения, оба они отчетливо ощутили, что этот век не смог до конца разрешить тех вопросов, которые он поставил перед лучшими умами человечества и его беспокойной совестью.

В отличие от Радищева и Карамзина для Пушкина и его поколения события первой французской революции были не современностью, а историей. И именно от современности Пушкин шел к пониманию революции как подготовившего ее этапа исторической жизни человечества. Вот почему, по верному замечанию Б. В. Томашевского, «первые отклики на Французскую революцию у Пушкина были тесно связаны с именем Наполеона».[13] От оценок русским обществом и самим поэтом наполеоновского периода и личности Наполеона он постепенно двигался к постижению хода революционных событий конца XVIII в., «разгадку смысла» которых молодой Пушкин и его современники в 1810-х годах прежде всего «искали в Наполеоне».[14]

Победу русских войск и войск союзников над Наполеоном Пушкин в 1814—1815 гг. воспринимает поэтому как событие, знаменующее окончание одной и начало другой, новой по своему историческому содержанию эпохи. При этом и трагические, кровавые события французской революции, и завоевательные войны Наполеона до поры до времени сливаются в глазах юноши-поэта в единую цепь событий.

Мысль о том, что победа над Наполеоном — всемирно-исторический рубеж, который призван стать концом одной и началом другой эры для России и для всей Европы, проходит красной нитью через ряд произведений Пушкина 1814—1816 гг. Она получила отражение в таких стихотворениях, как «Воспоминание в Царском селе» (1814), «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 г.»)«Александру», 1815) и «Принцу Оранскому» (1816).

В Париже Росс! — где факел мщенья?
Поникни, Галлия, главой.
Но что я зрю? Герой с улыбкой примиренья
Грядет с оливою златой.
Еще военный гром грохочет в отдаленьи,
Москва в унынии, как степь в полночной мгле,
А он — несет врагу не гибель, но спасенье
И благотворный мир земле,

— пишет Пушкин в первом из названных стихотворений (I, 82).

Призыв к русскому царю положить конец эпохе братоубийственных войн и способствовать установлению в России и Западной Европе периода мира и процветания содержится и в стихотворении «На возвращение государя императора»

Ты наш, о русский царь! оставь же шлем стальной
И грозный меч войны, и щит — ограду нашу;
Излей пред Янусом священну мира чашу,
И брани сокрушив могущею рукой,
Вселенну осени желанной тишиной!..
И придут времена спокойствия златые,
Покроет шлемы ржа, и стрелы каленые,
В колчанах скрытые, забудут свой полет...

(I, 147)

Наконец, тот же устойчивый для творчества Пушкина 1814—1817 гг. мотив мы встречаем в посмертно опубликованном стихотворном послании «Принцу Оранскому»:

Довольно битвы мчался гром,
Тупился меч окровавленный,
И смерть погибельным крылом
Шумела грозно над вселенной!

Свершилось... взорами царей
Европы твердый мир основан;
Оковы свергнувший злодей
Могущей бранью снова скован.

(I, 182)

М. П. Алексеев в 1958 г. обратил внимание на то, что противопоставление только что закончившейся с падением Наполеона эпохи братоубийственной войны ожидаемому миру, спокойствию и «тишине» как «международному идеалу» могло быть подсказано Пушкину идеями первого, горячо любимого лицеистами директора Лицея, выдающегося русского просветителя начала XIX в., убежденного противника завоевательных войн и горячего поборника мира В. Ф. Малиновского, автора трактата «Рассуждение о войне и мире» (1801) и статьи «Общий мир», напечатанной в 1813 г. в № 11 журнала «Сын отечества».[15] «И ныне надлежит ей (России. — *Г. Ф.*) увенчать сей великий подвиг и обеспечить освобожденные народы общим их союзом в этой войне», — писал Малиновский в названной статье, «несомненно читанной всеми лицеистами».[16] В самый разгар освободительной войны против Наполеона, незадолго до смерти, Малиновский, — как верно заметил М. П. Алексеев, — «все еще носился с мыслью, что Россия призвана до конца выполнить свое великое предназначение и, «освободив Европу от общего утеснения», должна будет добиваться умиротворения и ликвидации дальнейших военных конфликтов.[17] Эта мысль Малиновского, по-видимому, была воспринята Пушкиным-лицеистом и легла в основу его устремлений, выраженных в цитированных стихотворениях.

Утихла брань племен; в пределах отдаленных
Не слышен битвы шум и голос труб военных;
С небесной высоты при звуках стройных лир
На землю мрачную нисходит светлый мир

— мечтал поэт (I, 145).

Вот почему не случайно, на что обратил внимание Б. В. Томашевский, сравнивая стихотворение Пушкина «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 г.» (хотя оно и было написано по заказу директора департамента народного просвещения И. И. Мартынова в связи с предполагавшейся торжественной встречей императора и носило поэтому полуофициальный характер) с посланием В. А. Жуковского «Императору Александру» (1814), в пушкинском стихотворении отсутствует «декламация против французской революции и восторг по поводу возвращения Бурбонов на французский престол». Искренно выражая свою ненависть к Наполеону, Пушкин-лицеист столь же «искренно» провозглашал свою мечту о свободе порабощенных Наполеоном народов от «бремени оков» и об их мирном будущем.[18] Именно в этом состояло самое пламенное его желание в 1814—1816 гг.

В традиционные формулы похвалы царю и Пушкин, и Жуковский вкладывали свои гуманистические чаянья. Изображение русских войск, входящих в Париж с «оливою златой», несущих мир освобожденным народам после двух десятилетий гибельных браней, соответствовало надеждам и желаниям Пушкина, его идеалу гуманности. От «Воспоминаний в Царском селе» можно, думается, поэтому провести нить и к позднейшим рассуждениям Пушкина о «вечном мире» (1821), и к его вызванным польским восстанием 1830 г. размышлениям, выраженным в «Бородинской годовщине» (1831):

В боренье падший невредим;
Врагов мы в прахе не топтали;
Мы не напомним ныне им
Того, что старые скрижали
Хранят в преданиях немых;
Мы не сожжем Варшавы их;
Они народной Немезиды
Не узрят гневного лица
И не услышат песнь обиды
От лиры русского певца

(III, 274)

Однако если в стихотворениях «На возвращение государя императора» и «Воспоминание в Царском селе» выражена светлая мечта о «благотворном мире», призванном сменить в новой Европе эпоху тирании и завоевательных войн (воплощением

которых для русского поэта была фигура Наполеона (ср. стихотворение «Наполеон на Эльбе», 1815), то уже через два года в оде «Вольность» (1817) мы встречаем совершенно иную картину посленаполеоновской эпохи:

Увы! Куда не брошу взор —
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощные слезы;
Везде неправедная Власть
В сгущенной мгле предрассуждений
Воссела — Рабства грозный Гений
И Славы роковая страсть.

(II, 45—46)

Времена переменились, а с ними переменились и настроения поэта. Эпоха «благотворного мира» оказалась на деле эпохой «Священного Союза», временем новой неволи и рабства. Этим вызвано обращение поэта с грозным предупреждением к властителям России и всей Европы:

Владыки! Вам венец и трон
Дает Закон — а не природа:
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон.

(II, 45)

Поэт возрождает здесь идею Вольности, провозглашенную американскими и французскими просветителями и революционерами XVIII в., а в России — Радищевым. Равенство граждан перед лицом «мощных» государственных «законов», «крепко» сочетающихся воедино со «святой вольностью»,— таков в 1817 г. его общественно-политический идеал.

Ода «Вольность» — хронологически самое раннее стихотворение Пушкина, в котором поэт обращается к эпохе первой французской революции, называемой им эпохой «славных бед» (II, 45), т. е. временем одновременно великим и трагическим по своему историческому содержанию.

Непосредственно событиям Великой французской революции посвящена первая из двух исторических картин, которые поэт рисует в «Вольности». Обращаясь к тени Людовика XVI, поэт в его смерти усматривает нарушение «закона», совершенное не царем, а народом:

И горе, горе племенам.
Где дремлет он (закон. – *Г. Ф.*)
неосторожно,
Где иль народу, иль царям
Законом властвовать возможно!
Тебя в свидетели зову,
О мученик ошибок славных,
За предков, в шуме бурь недавних
Сложивший царскую главу.

Восходит к смерти Людовик
В виду безмолвного потомства,
Главой развенчанной приник
К кровавой плахе вероломства.
Молчит закон – народ молчит,
Падет преступная секира...
И се – злодейская порфира
На галлах скованных лежит

(II, 46)

Цитируя эти стихи, следует отметить, думается, два обстоятельства, не привлекавших, как правило, специального внимания исследователей. Хотя Пушкин характеризует Людовика XVI как «мученика», казненного «преступной секирой» палача, и квалифицирует его казнь как нарушение «закона» восставшим народом, поэт в то же время указывает и на то, что Людовик XVI сложил свою голову на плахе не безвинно. Его казнь имела причиной «славные ошибки» его предков.[19] Обращает на себя внимание и другое – смерть Людовика XVI совершается не только при «молчании закона», но и при «молчании народа», служащем, по выражению Мирабо, «уроком королям».[20] Вряд ли слова эти (о «молчании народа») следует понимать, как упрек, обращенный к народу, который не восстал против нарушения «закона» (равнодушно или сочувственно отнесся к казни короля). Скорее здесь можно заподозрить отдаленное предвестье грозного и трагического безмолвия и недоумения народа в финальной сцене «Бориса Годунова». Пушкин осуждает в «Вольности» нарушение народом «закона» (т. е. общественного договора между монархом и нацией), но вместе с тем в «молчании народа» он усматривает факт неприятия народом «кровавой плахи вероломства», на которой сложил голову осужденный не «законом», а самим же народом и его представителями Людовик XVI.

О «Вольности» существует обширная научная литература. Однако существенным недостатком всего того, что написано об этом замечательном стихотворении, долгое время было то, что оно рассматривалось по преимуществу всего лишь как политический документ, несущий на себе печать вызвавшей его к жизни эпохи. Вот почему, думается, прав Н. Н. Скатов, который подчеркивает, что кроме политического эта ода имеет и другой, не менее важный – философский и нравственный аспект.[21]

Ибо в «Вольности» важны не только грозные и гневные инвективы против тиранов — Наполеона, Павла I и любых других «самовластительных злодеев», неизбежно осужденных на смерть самой историей и ее незыблемыми законами (ср. стих о Павле I: «И слышит Клии страшный глас»), и не только призыв к «падшим рабам» воспринять и обрести новое мужество в сопротивлении тирании, но и впервые проявившееся здесь искусство Пушкина смотреть на историю «глазами Шекспира», его строгая верность объективному движению и логике событий, умение взглянуть на них свободно и независимо, с высоты своего возвышенного исторического и нравственного идеала гуманности и справедливости.

Поэт не скрывает своей глубокой ненависти к русскому Калигуле — Павлу I, имя и самое жилище которого осуждены на забвение. И вместе с тем Пушкин с глубоким отвращением рисует образы «потаенных убийц», которые, опьяненные для храбрости вином, скрывая затаенный в их сердцах страх перед тем, что они намерены совершить, крадутся в комнату спящего императора, хотя объективно их действия и являются заслуженным Павлом историческим возмездием тирану.

Точно так же, обращаясь к событиям политической истории французской революции (и всецело концентрируясь в «Вольности» именно на этой внешней, политической ее стороне), Пушкин характеризует Людовика XVI как *жертву истории*. Людовик поник «развенчанной главой, он не «тиран», но «мученик», влекомый носителями политического беззакония на запятнанную кровью его и других жертв «плаху вероломства». И все же его смерть — неизбежная плата — хотя и не за его личную вину, а за «ошибки славные» его властолюбивых и жестоких предков. В то же время казнь его не случайно совершается при молчании не только «закона», но и «народа». Ибо одно беззаконное преступление влечет за собой другое — на смену казненному Людовику на трон всходит новый, более страшный властитель — Наполеон, готовящийся сковать порабощенных галлов, накрыв их своей порфирой.

Единственная гарантия избежать и деспотизма и своеволия тиранов, и анархию действующего стихийно, слепого в своей ярости и гневе народа — сочетание «святой вольности» каждого члена общества с «крепкими» и нерушимыми гражданскими законами, основанными на требованиях Равенства, Правды и Справедливости.

В идеи, почерпнутые из лекций Куницына и из сочинений французских просветителей, Пушкин вносит глубоко личный смысл: вольность, в его понимании, связана со свободой всех членов общества и их правом на счастье. Но это право может обеспечить только закон. И притом закон не только политический (или юридический), но прежде всего закон нравственный, закон гуманности, от которого производным является и закон политический.[22] Без опоры на нравственный закон вольность превращается в своеволие, а царь — в самовластительного злодея и тирана. Лишь тесная, органическая связь между политическим и нравственным законом, между личной свободой и «вольностью» граждан, между правами и обязанностями каждого члена гражданского общества на всех его ступенях — «наверху» и «внизу» — от «царя» до «народа» — может обеспечить нормальный, достойный человека общественный порядок.[23]

Итак, и казнь «мученика ошибок славных» Людовика XVI, и смерть «тирана» Павла I в глазах Пушкина эпохи «Вольности» предстают в известном отношении как две, хотя и различные, но и в известном отношении сближенные по их глубинному смыслу исторические трагедии. Пушкин осуждает Павла I и усматривает в его убийстве законное историческое возмездие «самовластительному тирану». И вместе в тем он с ужасом и отвращением рисует фигуры его убийц, ибо самый факт убийства, хотя бы и убийства тирана, вызывает у него осуждение — прежде всего с нравственной точки зрения. С этой же нравственной точки зрения Пушкин готов сочувствовать Людовику XVI, сложившему главу за «славные» ошибки предков при трагическом «молчании» как «закона», так и «народа».[24]

Новую, более определенную, исторически развернутую и смелую трактовку Великая французская революция, как верно отметил Б.В. Томашевский,[25] получила через четыре года в стихотворении Пушкина «Наполеон» (1821). Революция оценивается здесь как всемирно- историческое событие — пробуждение «мира» от «рабства». И хотя в качестве центрального события революции, ее апогея, и здесь так же, как в «Вольности», рассматривается казнь Людовика XVI, она дана в принципиально ином историческом освещении — как момент высшего торжества свободы, момент наступления ее «великого», «неизбежного» и самого яркого дня. Наполеон же характеризуется поэтом как убийца завоеванной французским народом в период революции свободы.

Когда надеждой озаренный
От рабства пробудился мир,
И галл десницей разъяренной
Низвергнул ветхий свой кумир,
Когда на площади мятежной
Во прахе царской труп лежал,
И день великий, неизбежный
Свободы яркий день вставал —

Тогда в волненьи бурь народных
Предвидя чудный свой удел,
В его надеждах благородных
Ты человечество презрел.
В свое погибельное счастье
Ты дерзкой веровал душой,
Тебя пленяло самовластье
Разочарованной красой.

И обновленного народа
Ты буйность юную смирил,
Новорожденная собода,
Вдруг онемев, лишилась сил;
Среди рабов до упоенья
Ты жажду власти утолил,
Помчал к боям их ополченья,
Их цепи лаврами обвил.

И Франция, добыча славы,
Плененный устремила взор,
Забыв надежды величавы,
На свой блистательный позор.
Ты вел мечи на пир обильный;
Все пало с шумом пред тобой:
Европа гибла — сон могильный
Носился над ее главой.

(II, 214)

Наиболее отчетливым выражением вольнолюбивых настроений поэта начала 20-х годов является, без сомнения, стихотворение «Кинжал» (1821):

Лемносский бог тебя сковал
Для рук бессмертной Немезиды,
Свободы тайный страж, карающий кинжал,
Последний судия Позора и Обиды.

Где Зевса гром молчит, *где дремлет меч Закона*
(курсив мой. — *Г. Ф.*),
Свершитель ты проклятий и надежд,
Ты кроешься под сенью трона,
Под блеском праздничных одежд.

. . . .

Исчадье мятежей подъемлет злобный крик:
Презренный, мрачный и кровавый,
Над трупом Вольности безглавой
Палач уродливый возник.
Апостол гибели, усталому Аиду
Перстом он жертвы назначал,
Но вышний суд ему послал
Тебя и деву Эвмениду.

(II, 173—174)

В «Вольности» гарантией свободы для поэта служит Закон, «меч» которого «без выбора» скользит над «равными главами» всех граждан, в том числе и монарха, и народа. Теперь Пушкин вносит в эту свою политическую концепцию поправку. «Закон» политический и нравственный — основа свободы. Но когда Закон «дремлет», а обезглавленная «Вольность» обращена в «труп», долг сильного и мужественного человека — обнажить меч и обратить его против убийцы «Вольности». В такую минуту уже не Закон, но Кинжал призван стать «последним судией Позора и Обиды». Об этом свидетельствует не только пример древних тираноубийц Гармодия и Аристогитона,[26] но и «вольнолюбивого» Брута, обнажившего кинжал против Цезаря, равно как и Шарлотты Корде, «девы Эвмениды», осуществившей в разгар революции «высший суд» над «апостолом гибели» Маратом, и немецкого студента Карла Занда, убившего в 1819 г. агента правительства Александра I и Священного союза — популярного в свое время также и в России реакционного писателя и драматурга Августа Коцебу — и казненного за это немецкими властями (вскоре Пушкин присоединит к их числу и еще одного тираноубийцу — Лувеля, убившего в 1820 г. герцога Беррийского).

«Палач уродливый» Марат приравнен здесь к другим тиранам и убийцам «вольности» древнего и нового времени, а увлеченный якобинцами народ охарактеризован как «исчадье мятежей». Но это не должно нас удивлять, поскольку, как мы уже знаем из оды «Вольность», Пушкин относился враждебно к якобинскому террору и считал, что не только властители, но и народ должны свято соблюдать высшее начало — Закон. Поэтому «злобный крик» опьяненной кровью толпы, призывающей к повторению в новом обличье тех же самых жестокостей, к которым приучил ее режим абсолютизма, не внушал поэту (при всем его глубоком уважении к «мнению народному») ни малейшего сочувствия. И точно так же нас не должно удивлять то, что в «Кинжале» (как позднее в «Рославлеве») поэт прославляет в качестве примера действенного патриотизма, следуя примеру своего любимого французского поэта Андре Шенье, Шарлотту Корде. Ибо в «Кинжале и в «Рославлеве»» Шарлоттой Корде восславлена (в первом случае наряду с Брутом и Карлом Зандом, а во втором наряду с древней Юдифью) как убийца тирана, несущая ему справедливое историческое возмездие за кровожадность и несправедливость.

Шарлотта Корде в понимании Пушкина не контрреволюционерка, а защитница высоких идеалов свободы, рожденных Великой французской революцией. Историческую же вину Марата и других якобинцев поэт видит в нарушении этих идеалов, в развращении уличной толпы, замене деспотизма Людовика XVI и его предшественников идеей всеобщей уравнительности, неизбежным следствием которой являются произвол и господство гильотины.

Таким образом, глубоко революционный в понимании и поэта и его современников (и в рамках более широкого исторического времени) смысл пушкинского стихотворения несомненен. Это был прямой вызов деспотизму, в том числе деспотизму русского самодержавия (хотя в письме Пушкин и утверждал в 1825 г., что «*Кинжал* не против правительства писан...» — XIII, 167), и призыв к активному действию в борьбе с тиранией — при отсутствии других действенных средств политической борьбы за свободу.

Важно отметить также своеобразный поэтический «максимализм» настроений Пушкина в период написания «Кинжала». Поэта увлекает фигура героической личности, всецело преданной гражданскому долгу, готовой пожертвовать жизнью ради его выполнения, ибо она считает выполнение своего дела нравственным и святым. И вместе с тем — идеал Пушкина не герой холодного, аскетического склада, но человек, полный жизни и огня, для которого полнота личного развития составляет такое же неотъемлемое качество, как общественный и нравственный долг. В этом смысле идеал этот, выраженный в стихотворении «Кинжал», сродни тому идеалу героической личности, органически слитой воедино с «национальной субстанцией», с законом и правом общества как целого, который Гегель в своих «Лекциях об эстетике» считал достоянием античного «века героев» (в противоположность «прозаическому» миру «современной», т. е. буржуазной, цивилизации).

«Кинжал» написан на Юге, в пору надежд, возбужденных в среде мыслящей части русского общества греческим освободительным движением, восстанием в Неаполе, революциями в Испании и Португалии.[27] Поэт горячо мечтает в это время о вечном мире, связывая возможность его наступления с национально-освободительными движениями угнетенных Священным

союзом народов (XII, 189, 190, 480).[28] Но уже вскоре он переживает глубокий духовный кризис, вызванный спадом освободительной волны. Первые признаки надвигающегося кризиса отражены уже в послании Пушкина того же 1821 г. «В. Л. Давыдову», а своего апогея кризис этот достигает в 1823—1824 гг., когда созданы были такие стихи, как «Кто, волны, вас остановил...» (1823), «Демон» (1833), «Свободы сеятель пустынный», «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824), «Зачем ты послан был и кто тебя послал?» (1824) и т. д.

Тем не менее события и имена деятелей Французской революции продолжают и в эти годы занимать внимание Пушкина. В «Послании цензору» (1822), направленном против «самовластительной руки трусливого дурака» А. С. Бирукова, Пушкин пишет:

Ты черным белое по прихоти зовешь,
Сатиру пасквилем, поэзию развратом,
Глас правды мятежом, Куницына Маратом.

(II, 268)

В незаконченном стихотворении «Недвижный страж дремал...» обстановка в Европе после Веронского конгресса 1823 г. охарактеризована как период, когда все «главы» после победы реакции склонились «под ярем» и «жребии земли», определенные волей «Владыки Севера» (Александра I), «миру тихую неволю в дар несли...», а Наполеон предстает как «Мятежной Вольности наследник и убийца» (II, 311).

Итог своим мрачным размышлениям, вызванным наступившей после 1823 г. новой эпохой победы европейской реакции, Пушкин подвел в другом стихотворении 1824 г., обращенном к Наполеону:

Зачем ты послан был и кто тебя послал?
Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?
Зачем потух, зачем блистал,
Земли чудесный посетитель?

Вещали книжники, тревожились цари,
Толпа пред ними волновалась,
Разоблаченные пустели алтари,
[Свободы буря] подымалась.

И вдруг нагрянула... Упали в прах и в кровь,
Разбились ветхие скрижали,
Явился муж судеб, рабы затихли вновь,
Мечи да цепи зазвучали.

И горд и наг пришел Разврат,
И перед (?) ним (?) сердца застыли,
За власть (?) Отечество забыли,
За злато предал брата брат.
Рекли безумцы: нет Свободы,
И им поверили народы
И безразлично, в их речах,
Добро и зло, все стало тенью —
Все было предано презренью,
Как ветру предан дольный прах.

(II, 314, 824–826)

Так же, как ода «Наполеон», стихотворения «Недвижный страж дремал...» и «Зачем ты послан был и кто тебя послал?» свидетельствуют о известной переоценке Наполеона: теперь он в глазах поэта не только «злодей», но и «муж судьбы», завещавший России «вечную свободу» «из мрака ссылки». Тем не менее Наполеон остается в глазах поэта тираном. «...Тацит, [*бич*] *тиранов*,— замечает он в 1825 г.— не нравился Наполеону; удивительно чистосердечие Наполеона, в том признававшегося, не думая о добрых людях, готовых видеть тут ненависть тирана к своему мертвому карателю» (XII, 194).

В апреле 1824 г. под Миссолунги погибает Байрон. Друзья требуют от Пушкина стихотворения, посвященного памяти великого английского поэта. 24–25 июня 1824 г. Пушкин отвечает П. А. Вяземскому из Одессы: «...тебе грустно по Байроне, а я рад его смерти как высокому предмету для поэзии. Гений Байрона бледнел с его молодостию. В своих трагедиях, не выключая и Каина, он уж не тот пламенный демон, который создал Гяура и Чильд Гарольда. Первые 2 песни Дон Жуана выше следующих. Его поэзия видимо изменялась. Он весь создан был на выворот; постепенности в нем не было, он вдруг созрел и возмужал — пропел и замолчал; и первые звуки его уже ему не возвратились — после 4-ой песни Child Harold Байрона мы не слыхали, а писал какой-то другой поэт с высоким человеческим талантом. Твоя мысль воспеть его смерть в 5-ой песни его Героя прелестна — но мне не по силам — Греция мне огадила <...> Приехал бы ты к нам в Одессу

посмотреть на соотечественников Мильтиада и ты бы со мной согласился <...> Обещаю тебе однако ж вирши на смерть его превосходительства» (XIII, 99).

Свое обещание написать «вирши» на смерть Байрона Пушкин выполнил по приезде в Михайловское. Это — знаменитое стихотворение «К морю» (1824), где с образом «гордой» и непокорной морской стихии соотнесены образы двух гордых и неукротимых «властителей наших дум» — Наполеона и «оплаканного свободой» Байрона:

> Твой образ был на нем означен,
> Он создан духом был твоим:
> Как ты, могущ, глубок и мрачен,
> Как ты ничем неукротим,

— говорится здесь об английском поэте (II, 332).[29–31]

В то же время вместо 5-й песни «Чайльд Гарольда», которую советовал ему посвятить памяти Байрона Вяземский, Пушкин пишет в 1826 г. историческую элегию «Андрей Шенье», первые строки которой непосредственно связаны по содержанию с цитированным письмом к Вяземскому.

Поэзию А. Шенье можно с известным основанием сблизить с поэзией Ф. Гельдерлина в Германии, Д. Китса в Англии и К. Н. Батюшкова в России (хотя Батюшков с поэзией Шенье еще не был знаком; он в своем восприятии античности испытал влияние не Шенье, а лишь его старшего современника Э. Парни (1753—1814), любовно-эротическими стихотворениями которого Пушкин увлекался в лицейские годы).

Судьба А. Шенье была трагической. Он родился в Галате, в Константинополе, был сыном гречанки и навсегда сохранил в своей поэзии любовь к светлой и солнечной природе Средиземноморья. Страстный поклонник античности, он увлекался — в отличие от поэтов времен классицизма XVII — начала XVIII века и своих французских современников, поэтов и драматургов революционной эпохи — не поэзией древнего Рима с ее холодным и рассудочным аллегоризмом, культом отвлеченных стоических гражданских добродетелей, а художественным миром древнегреческой мифологии. Высокая человечность, внутренняя просветленность, глубокая, незамутненная чистота чувств сочетаются в его стихотворениях и поэмах с необычайной свежестью, искренностью, любовью к красоте телесной, земной жизни, умением чутко ощущать и передавать ее краски, звуки и запахи

земли, с изяществом и гармоний выражения. Воодушевленный идеалами первой французской революции, Шенье отшатнулся от якобинцев в эпоху террора и погиб на гильотине за два дня до падения Робеспьера. Пушкин воспринимал его образ в ряду тех художников «моцартовского» (или «рафаэловского») типа, которые явились человечеству в качестве пророческого предощущения возможной для него будущей чистоты и гармонии — художников, которые, трагически погибнув на заре жизни в качестве жертвы своего «жестокого века», сумели до конца сохранить в душе верность идеалу, принеся себя в жертву суровому настоящему, чтобы способствовать своим примером торжеству грядущего царства человечности.[32]

Еще до выхода в 1819 г. посмертного сборника стихов Андре Шенье (1762—1794) он стал одним из любимых поэтов Пушкина.[33] Об этом свидетельствует его апелляция в оде «Вольность» к тени «возвышенного галла» (как мы полагаем, А. Шенье, а не Э. Лебрена), восславившего свободу средь «славных бед» революции.[34] 5 июля 1824 г. Пушкин писал Вяземскому, выражая свое отрицательное мнение о французской романтической поэзии (из которой он выделил сочувственно лишь Ламартина, который «хорош какой-то новой гармонией») и противопоставляя ей поэзию Шенье: «Никто более меня не любит прелестного André Chénier — но он из классиков классик — от него так и несет древней греческой поэзией» (II, 953, XIII, 102).[35] Спустя год, в 1825 г. поэт писал в заметке о Шенье (которой, возможно, в качестве примечания собирался сопроводить свое стихотворение о нем в печати):

«A<ndré> Ch<énier> погиб жертвою Фр<анцузской> револ<юции> на 31 году от рождения. Долго славу его составляло неск<олько> сл<ов>, сказан<ных> о н<ем> Шатобр<ианом>, два или три отрывка и общее сожаление об утрате всего прочего.— Наконец творения его были отысканы и вышли в свет 1819 года.— Нельзя воздержаться от горестного чувства» (XII, 35).

Тогда же — как своего рода отклик на стихотворение В. Ф. Раевского «Певец в темнице» (1822), на споры о «Думах» Рылеева и на приведенное письмо Вяземского — возникает историческая элегия «Андрей Шенье» (апрель — июль 1825), начальный отрывок из которой был напечатан в сборнике стихотворений Пушкина 1826 г. (остальные стихи, посвященные событиям революции, были запрещены цензурой).

Е. Г. Эткинд справедливо обратил внимание на то, что, обращаясь в начале своего стихотворения к имени Байрона, Пушкин в дальнейшем переходит от воспоминания об его смерти к смерти Шенье (так же, как в незадолго до этого написанном стихотворении «К морю» от Наполеона он переходит к Байрону).[36] Однако вне поля зрения исследователя осталось вышеприведенное письмо Пушкина к Вяземскому, да и в самую интерпретацию пушскинской исторической элегии Эткинд, думается, внес ряд спорных моментов.

Байрон погиб за свободу Греции. Однако, познакомившись в Одессе с современными ему греками, Пушкин глубоко в них разочаровался. Вместо потомков Фемистокла и Мильтиада Пушкин увидел в них «пакостный народ, состоящий из разбойников и лавошников», о чем он писал Вяземскому в цитированном письме, а несколькими днями позже в еще более резких выражениях В. Л. Давыдову (XIII, 99, 105, 529). Поэтому, хотя борьба за свободу Греции продолжала вызывать у Пушкина глубокое сочувствие, он в 1825 г. уже не мог разделять ошибки Байрона, который погиб в борьбе за освобождение Греции, не сознавая различия между античной демократией и демократией современных «лавошников» — «воров и бродяг, которые не могли выдержать даже первого огня дурных турецких стрелков». (Там же. С. 104—105, 529).

Пример греков побудил Пушкина взглянуть на дело свободы в новом свете. Ибо, думая о греческих «лавошниках», он не мог не задуматься и о «лавошниках» французских, психология которых наложила свой отпечаток на события Великой французской революции XVIII в.

Вот почему свою историческую элегию Пушкин посвящает не Байрону, а Шенье, судьба которого — в контексте размышлений поэта о современных ему «лавошниках», выдающих себя за потомков античных борцов и героев,— приобретает в понимании Пушкина тревожный и пророческий смысл. Байрон героически погиб, воодушевленный идеалом свободы. Но на деле народ, за свободу которого он боролся, был народом «лавошников». Трагедия же Шенье (и других людей его поколения) была более страшной. Воодушевленные идеалами свободы и искренне преданные им, они погибли не от руки «внешних», но от руки «внутренних» турок — от кровавого насилия и деспотизма, порожденного самой же революцией, ее стихийным, неуправляемым развитием в эпоху, когда к господству рвались новые хозяева жизни — «разбойники» и «лавошники», пришедшие к своему господству в XIX в.

Таков глубинный исторический подтекст исторической элегии Пушкина. Вспомним, что ближайшим предшественником его в жанре исторической элегии«Андрей Шенье» в русской поэзии элегия Батюшкова «Умирающий Тасс» (1817), — и мы увидим, какое огромное расстояние отделяет Пушкина 1825 года от этого его ближайшего предшественника в представлении о взаимоотношениях поэта и окружающего мира.

У Батюшкова конфликт Тасса и его современников — отражение вневременного романтического представления о «вечном» антагонизме поэтов и «толпы». Его Тасс умирает, примиренный с церковью и простивший своего врага и гонителя, накануне готовящегося в его честь триумфа в Капитолии, так как предшествующие его бедствия, вызванные роковой отверженностью поэта-провидца, не может загладить никакое — слишком позднее — признание.[37] При этом его внутренний мир остается в стихотворении нераскрытым, на что указал Пушкин в своих критических замечаниях о батюшковском «Тассе» («Тасс дышал любовью и всеми страстями <...> Это умирающий Василий Львович» Пушкин. — XII, 283—284). Ибо для Батюшкова был важен не конкретный исторический Тассо (хотя внешние обстоятельства жизни поэта и изложены в его элегии с предельной точностью), — образ Тасса и его страданий в элегии Батюшкова — лишь символ вечного, рокового конфликта поэта (и вообще возвышенной личности) с миром, где властвуют прозаические законы вражды людей, чинопочитания, утилитаристской обыденности и прозы.

У Пушкина мы видим другое. Его Шенье прежде всего органически свободная личность и не может быть другим. Он глубоко и искренне предан свободе в личной и в общественной жизни и не способен ни на какие компромиссы с властями предержащими. Вот почему он горячо приветствовал Французскую революцию, обещавшую исполнение всех возвышенных идеалов французских просветителей, которые разделял в 1789 г. Шенье.

Приветствую тебя, мое светило!
    Я славил твой небесный лик,
    Когда он искрою возник,
    Когда ты в буре восходило.
    Я славил твой священный гром,
Когда он разметал позорную твердыню
    И власти древнюю гордыню

Развеял пеплом и стыдом;
Я зрел твоих сынов гражданскую отвагу,
Я слышал братский их обет,
Великодушную присягу
И самовластию бестрепетный ответ.
Я зрел, как их могущи волны
Все ниспровергли, увлекли,
И пламенный трибун предрек, восторга полный,
Перерождение земли.
Уже сиял твой мудрый гений,
Уже в бессмертный Пантеон
Святых изгнанников входили славны тени,
От пелены предрассуждений
Разоблачился ветхий трон;
Оковы падали. Закон,
На вольность опершись, провозгласил равенство,
И мы воскликнули: *«Блаженство!»*

(II, 398)

Ср. у Батюшкова:

От самой юности игралище людей,
Младенцем был уже изгнанник;
Под небом сладостным Италии моей
Скитаяся, как бедный странник,
Каких не испытал превратностей судеб?
Где мой челнок волнами не носился?
Где успокоился? Где мой насущный хлеб
Слезами скорби не крошился?[38]

В оде «Вольность» Французская революция рассматривалась нерасчлененно: от казни Людовика XVI поэт непосредственно переходил к Наполеону. В «Андрее Шенье» мы видим иное. Вместе со своим героем поэт горячо приветствует и славит первый период революции — падение Бастилии, «бестрепетный ответ» королю депутатов Учредительного собрания, их «клятву» в Зале для игры в мяч, пламенную речь Мирабо в защиту свободы, перенесение в Пантеон праха «славных изгнанников» Вольтера и Руссо, освобождение узников, брошенных в тюрьмы Людовиком XVI и его предшественниками, «торжественное провозглашение равенства», «уничтожение царей».[39] Этот первый период революции — период «падения оков» феодализма и абсолютной монархии поэт характеризует как эру, когда Закон, вступив в союз с Вольностью, «провозгласил равенство». Но

затем наступает неприемлемый для Шенье и для Пушкина, губительный, в их понимании, для свободы, причем — и это важно подчеркнуть — для свободы не только поэта, но и народа, период якобинского террора. Место свергнутого царя занимают «убийца с палачами» (Робеспьер и его окружение), а господство Закона и Вольности сменяется господством «топора», т. е. гильотины. Происходит то, чего опасался еще Радищев: так же, как «великий муж» и одновременно «злодей», по оценке Радищева, Кромвель, «ханьжа, и льстец, и святотать», во время английской революции XVII в. «власть в своей руке имея», сокрушил после казни Карла I «твердь свободы» и в результате в Англии из «вольности» родилось новое «рабство»,[40] — Робеспьер и его сообщники превратили, по Пушкину, революцию в кровавую резню и этим погубили высокое и чистое по своей природе дело свободы.

Однако превращение свободы, о которой мечтали просветители XVIII в. и А. Шенье, в ходе революции в «безумный сон» не заставляет ни Пушкина, ни его героя отказаться от приверженности идеалу свободы.

Но ты, священная свобода,
Богиня чистая, — нет не виновна ты,
В порывах буйной слепоты,
В презренном бешенстве народа,
Сокрылась ты от нас; целебный твой сосуд
Завешен пеленой кровавой:
Но ты придешь опять со мщением и славой
И вновь твои враги падут.
Народ, вкусивший раз твой нектар освященный,
Все ищет вновь упиться им;
Как будто Вакхом разъяренный
Он бредит жаждою томим;
Так — он найдет тебя. Под сению равенства
В объятиях твоих он сладко отдохнет;
Так буря мрачная минет!

(II, 398—399)

При всей своей вере в будущее торжество свободы и равенства, путь к которым сумеет найти «вкусивший однажды» нектар свободы народ, Шенье у Пушкина минутами не может побороть одолевающих его сомнений:

Куда, куда завлек меня враждебный гений?
Рожденный для любви, для мирных искушений,
Зачем я покидал безвестной жизни тень,
Свободу и друзей, и сладостную лень?

(II, 400)

Стихи эти применил позднее к судьбе самого Пушкина Лермонтов.

Но возникающие в душе осужденного на смерть поэта сомнения заглушает и побеждает законная гордость, вызванная тем, что он сумел, сохранив свое человеческое достоинство, остаться верным знамени свободы перед лицом окружающего его общественного малодушия и продолжал обличать в годы якобинского террора нового кровожадного тирана с той же гневной непримиримостью, с какой он обличал «ветхий трон» прежних властителей Франции, роковые «предрассуждения» и «оковы» старого порядка.

О, нет!
Умолкни, ропот малодушный!
Гордись и радуйся поэт:
Ты не поник главой послушной
Перед позором наших лет;
Ты презрел мощного злодея;
Твой светоч, грозно пламенея,
Жестоким блеском озарил
Совет правителей бесславных;
Твой бич настигнул их, казнил
Сих палачей самодержавных;
Твой стих свистал по их главам;
Ты звал на них, ты славил Немезиду,
Ты пел Маратовым жрецам
Кинжал и деву — Эвмениду.[41]

Когда святой старик от плахи отрекал
Венчанную главу рукой оцепенелой,[42]
Ты смело им обоим руку дал,
И перед вами трепетал
Ареопаг остервенелый.

(II, 401)

Таким образом, Шенье умирает, но умирает (в отличие от батюшковского Тасса) непримиренный, со словами свободы на устах. Вместе с тем его предсмертное предсказание сбывается:

через день после его смерти наступает день падения и казни Робеспьера. А благодаря сохраненным его друзьями и изданным после его смерти стихам имя казненного поэта обретает бессмертие. Сумев сохранить гордую независимость до конца дней и посвятив свое поэтическое слово прославлению свободы, красоты и гуманности, полноты человеческой жизни во всех ее проявлениях — на арене исторической жизни и в «малом мире» любви, дружбы, поэтического досуга, среди «песен», «пиров» и «пламенных ночей»,— Шенье остался в один из катастрофических моментов истории своей страны и всего человечества Поэтом и Человеком с большой буквы — и в этом состоит, по оценке великого русского поэта-гуманиста, великая историческая заслуга Шенье, возвышающая его личность над личностью великого английского поэта при всей присущей последнему мощи поэтического гения, «неукротимости» и непокорству судьбе.[43]

Элегию «Андрея Шенье» нельзя воспринимать изолированно от других величайших созданий Пушкина. В герое этой элегии, как признавал сам Пушкин, есть автобиографические черты (XIII, 187, 249).[44] Тем самым она органически входит в круг и гражданской, и «личной» интимно-психологической лирики Пушкина. И вместе с тем по своей проблематике она теснейшим образом связана с циклом стихотворений Пушкина о поэте и поэзии, с «Полтавой», «Медным всадником», поэмой о Тазите, с «Пророком»[45] и «Памятником», трагедией «Моцарт и Сальери», с «Борисом Годуновым» и «Капитанской дочкой», равно как и многими другими поэтическими и прозаическими произведениями поэта, его критическими и историческими опытами.

Шенье в понимании Пушкина — «певец любви, дубрав и мира» (II, 397). И вместе с тем он певец свободы и человечности, которым остается беззаветно верен до конца, отдавая свою лиру и свою жизнь высшей доброте, правде и справедливости. И именно это делает его жертвой неумолимого, жестокого и кровавого века.

«Монолог Шенье — справедливо замечает В. Б. Сандомирская — воссоздает чрезвычайно сложное движение мысли и чувства, богатое оттенками, включающее в себя резкие колебания, даже движение вспять, и переходы от тона к тону, от темы к теме. Он заключает в себя воспоминания героические и интимные, воспоминания о гражданских и политических переворотах, о политических спорах и распрях, участником которых

был Шенье, и полные глубокого чувства воспоминания о друзьях, о возлюбленных, о пирах и занятиях науками. <...> Построенная на конрасте двух эпох жизни поэта — первой, безвестной, свободной и счастливой, полной любви и радости, и второй, когда поэт окунулся в могучий водоворот революции и политических страстей», этот монолог включает в себя и глубокие ноты душевного смятения и тревоги, и «страстное бичующее слово поэта в открытой схватке с деспотизмом», и радостное предчувствие конечного торжества идеалов свободы и гуманности. «Назначение монолога-воспоминания состояло в том, чтобы выразить причастность поэта к важнейшим социальным и политическим акциям эпохи, соучастие в них своей поэзией».[46]

Революционная буря, уничтожившая «позорную твердыню» Бастилии, падение абсолютизма, торжество «закона» при господстве «вольности» и «равенства», перенесение праха Вольтера и Руссо в Пантеон — таковы в понимании поэта и его героя вечные, нетленные завоевания революции. И, однако, возвещенное устами «пламенного трибуна» Мирабо «перерождение земли» оказалось в эпоху революции всего лишь мечтой. Место «священной свободы» заняла фурия уничтожения, а свергнутых царей сменили «убийцы с палачами». «Гражданская отвага» сынов революции отступила перед «буйной слепотой» и «бешенством» порабощенного и ослепленного врагами свободы народа, ожидающего, подобно римскому плебсу, очередной казни как «привычного пира», дающего волю для разгула мстительных и кровожадных инстинктов обманутой «самодержавными палачами» толпы.

Пушкин подходит в своей исторической элегии к изображению основных событий и этапов французской революции не как историк-аналитик, но как поэт свободы и гуманности. Его задача — не исследовать на примере судьбы Андре Шенье внутренние закономерности революции, понять те исторические причины, которые сделали мечту просветителей XVIII в. о мирном преобразовании жизни человечества несбыточной, результатом чего явились якобинская диктатура и революционный террор 1793—1794 гг. Вместе с тем независимо от того, насколько верно или неверно оценивает Пушкин в «Андрее Шенье» личность Марата и Робеспьера и их историческую роль, главное в его элегии — грозное предупреждение против перерастания революционного движения в свою противоположность, против превращения завоеванной народом свободы в новую форму

тирании, враждебной и передовой, мыслящей личности, и самому народу, и интересам человеческой культуры. И не случайно сам Пушкин в письмах к Вяземскому от 13 июля 1825 г. и к П. А. Плетневу от 4—6 декабря 1825 г. намекал, что пророчество героя его стихотворения, предвещающее близкое падение тирана, относилось им самим в момент написания элегии не столько к Робеспьеру, сколько к Александру I (XIII, 187, 249). А выброшенные цензурой строки из «Андрея Шенье» получили, как известно, распространение в списках под названием «На 14 декабря» и вызвали политические обвинения царского правительства против самого поэта.[47]

3

После создания «Андрея Шенье» и до конца жизни Пушкина общее отношение его к французской революции остается устойчивым. Поэт высоко оценивает всемирно-историческое значение революции, признает ее историческую неизбежность и закономерность. И вместе с тем, высоко оценивая первый этап революции, наиболее блестящим воплощением которого в его глазах является Мирабо, Пушкин продолжает отрицательно относиться к якобинскому террору (хотя в оценке поэтом фигуры Робеспьера в 30-х годах намечаются следы известной исторической эволюции).

Мысль об исторической закономерности французской революции выражена Пушкиным (хотя и иносказательно, «между строк») в записке «О народном воспитании» (1826), написанной по возвращении поэта из ссылки для представления Николаю I, по его желанию: «Политические изменения, вынужденные у других народов силою обстоятельств и долговременным приготовлением,— читаем мы здесь,— вдруг сделались у нас предметом замыслов и злонамеренных усилий» (XI, 43; ср.: XI, 310—312). Первая половина этой фразы — явный намек на революцию XVIII в.

Та же мысль — о неизбежности крушения абсолютизма во Франции — выражена в первой главе «Арапа Петра Великого» (1827):

«По свидетельству всех исторических записок,— так характеризуется здесь время Регентства,— ничто не могло сравниться с вольным легкомыслием, безумством и роскошью французов

того времени. Последние годы цартвования Людовика XVI, ознаменованные строгой набожностию двора, важностию и приличием, не оствили никаких следов. Герцог Орлеанский, соединяя многие блестящие качества с пороками всякого рода, к несчастию, не имел и тени лицемерия. Оргии Пале-Рояля не были тайной для Парижа; пример был заразителен. На ту пору явился Law; алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и расчитывали, и государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей» (VIII, 3).

Как вчерашний (а не сегодняшний) день человечества эпоха Просвещения и Великая французская революция охарактеризованы в стихотворении «К Вельможе» (1830). Причем, если в элегии «Андрей Шенье» слова о смерти Байрона в ее зачине служили отправным моментом для перехода — по контрасту с нею — к трагической картине смерти Шенье, одновременно и певца, и жертвы свободы, превратившейся в ходе революции в свою противоположность, то теперь послереволюционная эпоха оценивается как эпоха нравственного упадка, сменившая великий и героический, хотя в то же время кровавый и жестокий, век «союза ума и фурий». Причем не может не привлечь к себе внимание и еще один новый штрих в оценке революции — ее «грозный закон» рассматривается поэтом в 1830 г. не как отпадение от той идеальной гражданской и нравственной нормы, в качестве которой термин «Закон» фигурировал в «Вольности» и других стихотворениях конца 1810-х — начала 1820-х годов, а как закон, «воздвигнутый» самою же «свободой»:

Все изменилося. Ты видел вихорь бури,
Падение всего, союз ума и фурий,
Свободой грозною воздвигнутый закон,
Под гильотиною Версаль и Трианон
И мрачным ужасом смененные забавы.
Преобразился мир при громах новой славы.<...>
Барон д'Ольбах, Морле, Гальяни, Дидерот,
Энциклопедии скептический причет,
И колкой Бомарше, и твой безносый Касти,
Все, все уже прошли. Их мненья, толки, страсти
Забыты для других. Смотри: вокруг тебя
Все новое кипит, былое истребя.
Свидетелями быв вчерашнего паденья
Едва опомнились младые поколенья.
Жестоких опытов сбирая поздний плод,

Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить, обедать у Темиры,
Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры,
Звук лиры Байрона едва развлечь их мог.

(III, 219)

Любопытно, что почти одновременно с посланием «К вельможе» (в начале 1830 г.) написана статья («О записках Самсона») (на самом деле: Сансона (1740—1793); напечатана в № 5 «Литературной газеты» за 1830 г.), где мы встречаемся с описанием событий революции, увиденных глазами не русского вельможи XVIII в., а французского палача, непосредственного исполнителя «грозного закона» эпохи «ужаса»:

«Все, все они — его минутные знакомцы — чредою пройдут пред нами по гильотине, на которой он, свирепый фигляр, играет свою однообразную роль. Мученики, злодеи, герои — и царственный страдалец, и убийца его, и Шарлотта Корде, и прелестница Дю-Барри, и безумец Лувель, и мятежник Бертон, и лекарь Кастен, отравляющий своих ближних, и Папувуань, резавший детей...» (XI, 94—95).

Думается, что в обоих этих — столь различных по жанру — произведениях использован сходный художественный прием.

И послание «К вельможе», и статья «О записках Самсона» написаны до июльской революции 1830 г., привлекшей к себе пристальное внимание Пушкина и всего пушкинского круга. В России это было время горячих споров Пушкина и других участников «Литературной газеты» с Булгариным, Гречем, Полевым и другими противниками «литературной аристократии». Обвиняя Пушкина и его друзей в «аристократизме» и пренебрежении к представителям русского «третьего сословия», литературные противники поэта под флагом защиты «всесословности» культуры поддерживали реакционный уваровский курс «самодержавия, православия и народности». Это вызывало в качестве ответной реакции новое усиление Пушкиным защиты роли потомственного, независимого и просвещенного русского дворянства как гаранта независимости народа перед лицом самодержавия и неразрывно связанной с троном своим положением и имущественными интересами новой знати.

С этой полемикой связано обращение Пушкина в 1830 г. к эпохе французской революции на страницах «Литературной газеты».

В заметке, помещенной в ней (1830. 9 авг. № 45) и приписанной Пушкину еще П. В. Анненковым, мы читаем: «Эпиграммы демократических писателей XVIII века <...> приуготовили крики: *Аристократов к фонарю* и ничуть не забавные куплеты: *Повесим их, повесим*» (XI, 282). Эту заметку Пушкин позднее нашел нужным разъяснить в четвертой части («Разговор») посмертно опубликованной статьи «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений». Здесь поэт, во-первых, назвал тех «демократических писателей», которых «Литературная газета» имела в виду в приведенной заметке («добродетельного Томаса, прямодушного Дюкло, твердого Шамфора и других столь же умных, как и честных людей, не гениев, но литераторов с отличным талантом»), а во-вторых, уточнил свою общую оценку французской революции XVIII в.:

«Б. О фр<анцузской> революции Лит<ературная> Газ<ета> молчит и хорошо делает.

А. Помилуй, да посмотри же, читай: les arist<ocrates> à la lanterne и повесим <их, повесим>. — Ça ira.

Б. И ты видишь тут фр<анцузскую> революцию?

А. А ты что тут видишь, если смею спросить?

Б. Что тогдашняя чернь остервенилась противу дворянства и вообще противу всего того, что не было чернь.

А. А вот я тебя и поймал: а отчего чернь остервенилась именно на дворянство?

Б. Потому что с некоторых пор дворянство было <ей> представлено сословием презренным и ненавистным.

А. Следовательно я и прав. В крике les arist<ocrates> à la l<anterne> вся революция.

Б. Ты не прав. В крике les arist<ocrates> à la lanterne один жалкий эпизод фр<анцузской> р<еволюции> — гадкая фарса в огромной драме» (XI, 171; XI, 17).

Итак «Великая французская революция», по Пушкину, — «огромная драма», а подмена революции призывами к беспощадному, стихийному террору против «подозрительных», которые в устах лишенной политического сознания и руководства толпы превратились в крики: «аристократов (и притом всех! — *Г. Ф.*) к фонарю» и «повесим их, повесим!» — всего лишь *одна* ее — и притом не определяющая общего исторического значения ее — часть, «гадкая фарса».

В первой половине 1830 г. Пушкин пишет также в своих заметках о русском дворянстве: «Средства, которыми совершают переворот, не те, которыми его укрепляют. — Петр I одновременно Робеспьер и Наполеон. (Воплощенная революция)» (XII, 205, 485). Слова эти свидетельствуют об известной переоценке поэтом фигуры Робеспьера: теперь Пушкин видит в диктатуре Робеспьера, несмотря на сохраняющееся у него отрицательное отношение к якобинской диктатуре и личности самого Неподкупного, исторически необходимый и закономерный этап революции, в ходе которой безоглядное, смелое и решительное разрушение старого предшествует политическому и юридическому закреплению ее положительных для общества результатов.

Июльская революция 1830 г. во Франции, с одной стороны, появление во Франции первых серьезных исследований о Великой французской революции, написанных представителями новой школы во французской историографии — Минье (1823) и Тьером (1823—1827), — с другой, побуждают Пушкина в 1831 г. задумать собственный очерк о революции. В середине июня 1831 г. он пишет Е. М. Хитрово: «Я предпринял исследование («une étude») французской революции и умоляю вас, если возможно, прислать мне Тьера и Минье. Оба эти сочинения запрещены. У меня здесь есть только „Мемуары, относящиеся к революции"» (XIV, 176, 428; под «Мемуарами, относящимися к революции», Пушкин имел в виду, очевидно, в первую очередь вышеупомянутое двадцатитрехтомное собрание Бервиля и Барьера).

Работа Пушкина над трудом по истории Французской революции осталась незаконченной, и сохранившийся в бумагах поэта материал, относящийся к ней, дошел до нас в виде планов, выписок и набросков. Материал этот детально исследован и прокомментирован Я. И. Ясинским и Б. В. Томашевским.[48] По своему содержанию материал этот распадается на ряд заметок, конспектов и планов, систематизированных в Большом академическом собрании сочинений Пушкина под названием «О французской революции» (XI, 202—203, 435—441) и «О Генеральных штатах» (XII, 196, 482), выписок из «Journal des Débats» от 1 июля и «Gazette de France» от 5 июля 1831 г., из «Истории муниципального права во Франции» Ф. Ж. М. Ренуара (1829), «Размышлений о конституции и о ее гарантиях» Б. Констана (1814) и «Опыта о нравах» Вольтера (XI, 442—449; ср. 505—508, 517; выписки эти сделаны рукою Пушкина и Натальи

Николаевны) и записи устного рассказа о наполеоновском перевороте 8 брюмера 1799 г. очевидца событий этого дня испанского посланника в Петербурге Паэса (подтвердившего, по словам Пушкина, рассказ об этом дне наполеоновского маршала Бурьена; XII, 204, 484—485). Как уже отмечалось выше, проконспектированные Пушкиным сочинения составляли лишь малую часть книг его библиотеки, посвященных эпохе революции.

Не повторяя здесь сказанного о замысле неосуществленного труда Пушкина Я. И. Ясинским, Б. В. Томашевским и другими исследователями, подчеркнем лишь одно обстоятельство, наиболее существенное на наш взгляд: его труд по истории французской революции не был задуман как труд чисто исторический; вопросы, которые Пушкин намеревался в нем поставить, (о чем свидетельствуют его конспекты и планы), были неразрывно связаны с размышлениями поэта о перспективах борьбы против самодержавия в России после 14 декабря, т. е. о возможных путях русской революции.

Статья в «Journal des Débats» вызвала интерес Пушкина прежде всего тем, что в ней нерушимая власть «закона» как основы государственного строя была противопоставлена «кровавой диктатуре 1793 года» (XI, 578). Эта идея французской статьи непосредственно перекликалась с нравственно-политической программой оды «Вольность» и других произведений Пушкина 10—20-х годов.

Изучая историю французского государственного строя со времен Каролингов и до середины XVIII в., Пушкин подчеркивает, что права нации уже при самом возникновении монархии во Франции подверглись нарушению со стороны государственной власти:

«Пипин узурпировал <...> власть, которая была поручена его рвению и честности, власть, которую ни народ, ни он не должны были располагать, не обосновав этого в общих интересах»,— выписывает Пушкин из книги Ренуара (XI, 444, 579). В дальнейшем, в условиях феодального порядка, власть короля в средневековую эпоху уравновешивалась ролью Генеральных штатов, избранных «всем народом» и «выражавших его волю». Таково было «право Франции» («Journal des Débats») (XI, 444, 579). «Генеральные штаты,— выписывает Пушкин из «Опыта о нравах» Вольтера,— были подобны парламентам Англии; и парламент Парижа был тем же, чем суд королевской скамьи в Лондоне» (XI, 446—449, 583).

«Статус, установленный Генеральными штатами, был по существу республиканским — духовенство и дворянство, представляя собой верхнюю палату, не были ступенью между королевской властью и народом, но лишь одной стороной той же палаты» (XII, 196, 432),— замечает Пушкин, развивая далее свою мысль в заметке «О Генеральных штатах». После же роспуска их король «и верховные собрания: наследственные или избранные небольшим числом, постоянные или годичные, контролирующие и ограничивающие королевскую власть и разделяющие с монархом управление государством, исполняли „волю народа", выраженную на этих собраниях». В дальнейшем «узурпация парламентов произошла от узурпации королей» (т. е. нарушение Закона и «воли народа» королем вызвало нарушение ее также парламентской буржуазией) («Gazette de France»). (XI, 444, 579).

Высоко оценивая историческую роль Генеральных штатов, Пушкин не соглашается с мнением Сиейеса (которое он ошибочно приписывает будущему президенту Учредительного собрания и мэру Парижа Байи), противопоставившего на заседании депутатов третьего сословия 17 июня 1789 г. духовенство и дворянство третьему сословию, которое Сиейес считал единственным полномочным представителем всей нации. «*Менее всего возможно*,— приводит Пушкин слова Сиейеса,— *чтобы 24 миллиона человек против 200 000 имели половину голосов*». На это Пушкин возражает Сиейесу: «Но 200 000 уже были в каком-то отношении избранной частью нации, ее элитой, облеченной несомненно чрезмерными привилегиями, но представляющей просвещенную и обладающую имуществом ее часть. Значит, бессмыслицей было обезличить их, следовало лишь внести необходимое исправление. Противным здравому смыслу было не рассматривать, их, эти 200 000 человек, как часть 20 миллионов.

Третье сословие=нации минус дворянство и духовенство. Рабо Сен-Этьенн=народ <минус> его предстравители (XII, 196, 482; русский перевод исправлен.— *Г. Ф.*).

Сходную мысль — о необходимости иметь в стране «корпус, который народ не имеет права избирать, а правительство не имеет права распускать»,— Пушкин выписывает из книги Б. Констана, который характеризует таким образом государственную роль палаты пэров (XI, 445, 580).

Поддерживая как программу и цель революции единство нации (народ+дворянство+духовенство), «принцип наследования» (являющийся, по мнению поэта, оплотом народной свободы, гарантией независимости потомственного дворянства как от давления короля, так и от давления «улицы», народной толпы[49]), «взятие обратно прав», захваченных феодализмом, «политическую свободу» (XI, 445, 580), Пушкин, обращаясь к истории французской революции XVIII в., ставил перед собой задачу обосновать собственную свою общественно-политическую программу, сложившуюся после поражения восстания 14 декабря. В этом состояло, думается, ядро задуманной, но не осуществленной им в 1831 г. статьи, посвященной истории Великой французской революции, главные идеи которой тесно связаны с проходящими через всю его жизнь и отраженными в хронологически близких к его замыслу очерка о французской революции заметках о русском дворянстве, его роли в прошлом и будущем развитии России (в том числе — в перспективах будущей русской революции).

После 1831—1832 гг. мы встречаем в критико-публицистической прозе Пушкина лишь отдельные замечания о Французской революции XVIII в. Едва ли не наиболее важное из них по своему историческому значению — замечание в «Путешествии из Москвы в Петербург» (1834—1835) о положении французского крестьянства накануне ревоюции и после нее:

«Фон-Визин, лет за пятнадцать перед тем («Путешествием» Радищева. — *Г. Ф.*) путешествовавший по Франции, — замечает поэт в главе «Русская изба», — говорит, что, по чистой совести, судьба русского крестьянина показалась ему счастливее судьбы французского земледельца. Верю. Вспомним описание Лабрюера, слова госпожи Севинье еще сильнее тем, что она говорит без негодования и горечи, а просто рассказывает, что видит и к чему привыкла. Судьба французского крестьянина не улучшилась в царствование Людовика XV и его преемника... <...> Все это, конечно, переменилось, [и я полагаю, что французский земледелец ныне счастливее русского крестьянина.]» (XI, 231, 257). Здесь Пушкин впервые непосредственно связывает французскую революцию со столь актуальным для России его эпохи крестьянским вопросом.

Интересно, что в «Путешествии из Москвы в Петербург», откликаясь на мысли Радищева о свободе книгопечатания, Пуш-

кин возвращается к той общей формуле соотношения Закона и Свободы, которая была впервые сформулирована им на заре его поэтической деятельности, в 1817 г., в оде «Вольность»:

«Что и составляет величие человека, ежели не *мысль?* Да будет же *мысль свободна, как должнен быть свободен человек: в пределах закона, при полном соблюдении законов, налагаемых обществом*» (XI, 235).

Тогда же в набросках статьи «О ничтожестве литературы русской» (1833–1834) поэт как бы подводит мысленный итог своей общей оценке революции, подчеркивая, что она была подготовлена всем ходом французской истории XVIII столетия — столетия, имевшего «роковое предназначение»:

«...великий век миновался. Людовик XIV умер, пережив свою славу и поколение своих современников. Новые мысли, новое направление отозвалось в умах, алкавших новизны. Дух исследования и порицания начал проявляться во Франции. Умы, пренебрегая цветы словесности и благор<одные> игры воображения, готовились к роковому предназначению XVIII века. <...> Влияние Вольтера было неимоверно. Следы великого века (как называли французы век Людовика XIV) исчезают <...> Смерть Вольтера не останавливает потока. Министры Людов<ика> XVI нисходят в арену с писателями, Бомарше влечет на сцену, раздевает до нага и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Старая монархия хохочет и рукоплещет.

Старое общество созрело для великого разрушения. Все еще спокойно, но уже голос молодого Мирабо, подобно отдаленной буре, глухо гремит из глубины темниц, по которым он скитается...» (XII, 271–272; ср.: 505–508, 517).

В последний раз Пушкин обращается к теме революции XVIII в. в статье 1836 г. «Александр Радищев», предназначенной для «Современника», но запрещенной цензурой и также опубликованной посмертно. Отрывок из нее о трагедии великого русского революционера XVIII в., ставшего очевидцем того, как дорогие ему освободительные иделы просветителей стали в 1793–1794 гг. проповедоваться «с высоты гильотины, при гнусных рукоплесканиях черни», мы уже приводили выше. Содержащееся в этом отрывке противопоставление «колоссального Мирабо» с его «львиным рыком» («льва революции», по выражению К. Маркса)[50] и «сентиментального тигра» Робеспьера

(которого Пушкин, как мы уже знаем, тем не менее несколькими годами раньше по историческому значению сопоставил — как и Наполеон — с Петром I, признав последнего соединением Робеспьера и Наполеона), подчеркивает мысль поэта о несовместимости Свободы и Закона с насилием, кровью и жестокостью. Эту свою гуманистическую мысль Пушкин завещал последующей русской литературе — Тургеневу, Толстому, Достоевскому, Чехову, а вслед за ними и литературе сегодняшнего человечества и нашего общества.

[1] См.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина. СПб., 1910.

[2] *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т. 12. С. 196.— Далее ссылки на это издание даются в тексте (римской цифрой обозначается том, арабской — страница).

[3] См. об этом: *Волк С. С.* Исторические взгляды декабристов. М.; Л., 1958.

[4] Ср.: *Манфред А. З.* Великая французская революция. М., 1983. С. 232, 233, 357—388.

[5] См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и история французской революции // *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 178—180; *Манфред А. З.* Великая французская революция. С. 366—372.

[6] *Лотман Ю. М.* Пушкин — читатель Сен-Жюста // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1960. Вып. 98 (Тр. по рус. и слав. филологии. 3). С. 312—131.

[7] См.: *Цявловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951. Т. 1. С. 437; *Лотман Ю. М.* Об отношении Пушкина в годы южной ссылки к Робеспьеру // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 316—319. См.: *Эфрос А.* Рисунки поэта. М., 1833. С. 324, 326, 332, 335.

[8] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 178—179.

[9] Там же. С. 175; ср.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1 (1813—1824). С. 682—684.

[10] *Мейлах Б. С.* Пушкин и его эпоха. М., 1958. С. 98; ср.: РО ИРЛИ, ф. 244, оп. 25. № 371, л. 35 об.

[11] *Мейлах Б. С.* Пушкин и его эпоха. С. 99; ср.: РО ИРЛИ, ф. 244, оп. 25, № 371, л. 36—37.

[12] *Мейлах Б. С.* Пушкин и его эпоха. С. 98—99; ср.: РО ИРЛИ, ф. 244, оп. 25, № 371, л. 36—37 об.— Значительно более официозный характер имеет освещение событий революции в позднейшем учебнике Кайданова (см.: *Кайданов И.* Руководство к познанию всеобщей политической истории. 2-е изд. СПб., 18234. Ч. 3. С. 300—308).

[13] *Томашевский Б. В.* Пушкин и история французской революции // *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 177.

[14] Там же.— В научной литературе о Пушкине — в частности, в работах А. Н. Шебунина, Б. В. Томашевский и Л. И. Вольперт — содержатся ут-

верждения, что в своей оценке французской революции Пушкин в значительной мере опирался на анализ и оценку ее в трудах Жермены де Сталь. На наш взгляд, мысль эта нуждается в ограничении и уточнении. . Как справедливо отметил тот же А. Н. Шебунин, в своих ранних брошюрах о революции Ж. де Сталь утверждала, что Робеспьер правил «через посредство низов общества» и что «с падением его пала и власть низов» (*Шебунин А. Н.* Европейская контрреволюция в первой половине XIX века. Л., 1925. С. 21). Идеалом же ее была «республика собственников» (там же. С. 23). «Чтобы кончить революцию, надо найти центр и общую связь <...> Этот центр собственность»,— пишет, излагая выводы г-жи де Сталь, и Л. Вольперт (*Вольперт Л. И.* А. С. Пушкин и г-жа де Сталь: К вопросу о политических взглядах Пушкина до 1825 г. // Французский ежегодник. 1972. М., 1974. С. 287). Высоко ценимый Пушкиным Мирабо был, по убеждению м-м де Сталь (которая противопоставляет его своему отцу, идеализируя образ последнего), представителем «дурных принципов революции», «человеком без морали», «трибуном по расчету и аристократом по вкусу» (Madame la Baronne de Staël. Considérations sur les principeaux événements de la révolution françoise. (Oeuvre posthume. Paris, 1818. T. 1. P. 257—259). Робеспьер, по мнению м-м де Сталь, стремился всего лишь к «личной власти». Ее собственным идеалом были конституция 1795 г. и власть Директории (Ibid. T. 2. P. 141, 159—166). Наконец, высоко отзываясь о русском крестьянстве, Сталь считала Россию вследствие отсутствия в ней третьего сословия не подготовленной к конституционным реформам, чрезвычайно высоко оценивая при этом личность и историческую роль Александра I (Ibid. T. 2. P. 403—406). Вот почему нельзя не согласиться с М. А. Лифшицем, что идеология Пушкина и русских дворянских революционеров, боровшихся с самодержавием, и взгляды Ж. де Сталь, Б. Констана и других французских либеральных мыслителей и историков первой четверти XIX в. (сложившиеся в условиях после победы буржуазии во Франции) представляют не одну и ту же, а две принципиально разные стадии в развитии политической и общественной мысли. Это, разумеется, ни в какой мере не колеблет того высокого уважения, с которым Пушкин относился к Ж. де Сталь, Б. Констану, а позднее — к французским историкам эпохи Реставрации (Ср.: Лифшиц Мих. Пушкинский временник // Литературный критик. 1939. № 12. С. 243—250).

[15] *Алексеев М. П.* Пушкин и проблема «вечного мира» // *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л. 1984. С. 206—211.

[16] Сын отечества. 1813. Ч. 10. № 11. С. 241—243.

[17] *Алексеев М. П.* Пушкин и проблема «вечного мира». С. 209.

[18] *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. С. 53—54.

[19] «Мучеником» считали Людовика и Ж. де Сталь, и братья А. И. и Н. И. Тургеневы. «Бедный» Лудовик! Ты не заслужил своей участи; ты пострадал за своих предшественников,— заметил А. И. Тургенев 25 февраля (9 марта) 1803 г. в своем геттингенском дневнике под свежим впечатлением лекций Эйхгорна о казни Людовика XVI. (Архив братьев Тургеневых. СПб. 1911. Вып. 2. С. 198; ср.: Там же. С. 191, 194). Близкую точку

зрения занимал, как отметил Б. В. Томашевский, и Н. И. Тургенев в «Опыте теории налогов» (1818) — ср.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1. С. 166—167.

[20] См. об этом: *Алексеев М. П.* Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует» // *Алексеев М. П.* Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. С. 221—252; ср.: *Манфред А. З.* Три портрета эпохи Великой французской революции. М., 1978. С. 225.

В научной литературе, посвященной оде «Вольность», ее политические идеи не раз ставились в связь с идеями Монтескье, Куницына, Радищева, Державина. Однако, думается, что не менее важна зависимость политической доктрины «Вольности» от воззрений Руссо. В статье «О политической экономии», напечатанной в пятом томе «Энциклопедии» Дидро и Даламбера (1755), Руссо замечает: «...одному только Закону люди обязаны справедливостью и свободою <...> как только один человек попытается независимо от законов подчинить своей частной воле другого человека, он тотчас же выходит из гражданского состояния и ставит себя по отношению к этому человеку в состояние чисто естественное, когда повиновение никогда не предписывается иначе, как силой необходимости <...> Если он (правитель.— *Г. Ф.*) должен заставить других соблюдать законы, то с еще большим основанием должен соблюдать их он сам <...> так как все обязательства, налагаемые обществом, взаимны, то нельзя поставить себя выше Закона...» (*Руссо Ж.-Ж.* Трактаты. М., 1969. С. 116—117). Здесь же Руссо указывает на «согласие, которое царит между силою Закона и сободою гражданина» (Там же. С. 129). Сходные идеи Руссо развивает в трактате «Об общественном договоре» (1762): «когда государь больше не управляет Государством сообразно с законами <...> он узурпирует верховную власть <...> тиран — это король, который правит с помощью насилия, не считатясь со справедливостью и закнонами». (Там же. С. 216).

[21] *Скатов Н.* Русский гений. М., 1987. С. 116—126.

[22] Ср.: Там же. С. 117, 122.

[23] О том, что понятие «закона» в «Вольности» имеет не только гражданское, политическое, но и нравственноее содержание, свидетельствует сопоставление «Вольности» с юношеским стихотворением Н. И. Тургенева, сочиненным им на десять лет раньше, 1 апреля 1807 г. (первые четыре строки этого стихотворения Н. И. Тургенев затем предпошлет в качестве эпиграфа своим дневниковым записям весны 1807—лета 1808 г.):

Закон Природы есть святейший,
Который все должны хранить,
А разум истинный, чистейший
Щитом закона должен быть, или
Закона духом должен быть.

(Архив братьев Тургеневых
СПб., 1911. Вып. 1. С. 36, 51, Ср.:
Поэзия декабристов. Л., 1950. С. 631)

[24] У исследователя легко может возникнуть соблазн провести прямую линию от пушкинского идеала Свободы, основанной на Законе, стоящем выше как царей, так и народа (которые не имеют равно права «властвовать Законом»), к позднейшим словам поэта в стихотворении «Из Пиндемонти» (1836):

Зависеть от властей, зависеть от народа —
Не все ли мне равно?

(III, 420)

Такого соблазна не избежал Е. Г. Эткинд (см. *Эткинд Е.* «Союз ума и фурий» (Пушкинские мятежники // Россия=Russia. 1987. № 5. С. 61). Но стихотворение «Из Пиндемонти» написано в другой исторической обстановке: «народ» здесь — скорее чернь (или парламентское большинство), чем активно действующий на политической арене «народ» эпохи первой французской революции, как в «Вольности». К тому же «Вольность» направлена в первую очередь против гнета тирании — откуда бы он ни исходил, «сверху» или «снизу»,— защиту «падших рабов», т. е. угнетенного тиранией человечества. В стихотворении же «Из Пиндемонти» речь идет в первую очередь о свободе поэта, т. е. свободе и независимости личности его и поэтического творчества (как и искусства вообще) и от монарха и его слуг, и от тех, кому «печной горшок» дороже велений бога поэзии. Как справедливо указано рядом исследователей, в стихотворении «Из Пиндемонти» слова «зависеть от народа» перекликаются в первую очередь с оценкой использования буржуазией парламентской демократии в статье «Джон Теннер», навеянной чтением книги Токвиля.

[25] *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 180—181.

[26] Ср. образ Аристогитона в связи с обращением к теме греческой борьбы за независимость в стихотворении «гречанка верная, не плачь — он пал героем» (1822). Непосредстенно с мотивами «Кинжала» сотносится и стихотворение «Дочери Карагеоргия» (1920), написанное сходным размером (хотя и без строф):

Гроза луны, свободы воин,
Покрытый кровию святой,
Чудесный твой отец, преступник и герой,
И ужаса людей, и славы был достоин.
Тебя, младенца, он ласкал
На пламенной груди рукой окровавленной;
Твоей игрушкой был кинжал —
Братоубийством изощренный...

(II, 148)

[27] Ср. записи Пушкина в записной книжке 1820—1822 гг.: «Орлов говорил в 1826 г.: революция в Испании, революция в Италии, революция в Португалии, конституция здесь, конституция там... Господа государи, вы

сделали глупость, свергнув Наполеона» (подлинник по-французски; XII, 304, 486).

[28] Ср.: *Алексеев М. П.* Пушкин и проблема «вечного мира». С. 174—177.

[29—31] Смерти Байрона посвятили в 1824 г. свои стихи также К. Ф. Рылеев («На смерть Байрона», опубл. 1824) и В. К. Кюхельбекер («Смерть Байрона», отд. изд.: М., 1824). В стихотворении Кюхельбекера образы «вдохновенных певцов» Байрона и Пушкина сближаются:

Певец любимец росиян,
В стране Назонова изгнанья,
Немым восторгом обуян,
С очами, полными мечтанья,
Сидит на крутизне один;
У ног его шумит Евксин —...

(Поэзия декабристов. Л., 1950.
С. 75—77, 300—307)

Здесь же фигурируют и герои Байрона, в том числе «страдалец Тасс», воспетый Байроном в «Сетованиях Тасса» (противопоставленных Пушкиным «Умирающему Тассу» Батюшкова).

В отличие от Пушкина Кюхельбекер, как и Рылеев, не извлек тех трагических уроков их опыта греческого освободительного движения, которые отразились в письмах о нем Пушкину 1824 г.:

Бард, живописец смелых душ,
Гремящий, радостный, нетленный,
Вовек пари, великий муж
Там, над Элладой обновленной!
Тиртей, союзник и покров
Свободой дышащих полков,

— писал о Байроне Кюхельбекер. (Там же. С. 304, 306).

[32] Ср.: *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шенье» // Стихотворения Пушкина 1820—1830 годов. Л., 1974. С. 29—30.

[33] См. о Пушкине и А. Шенье: Путеводитель по Пушкину // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1931. Т. 6. С. 381—382; *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2 (1824—1837). С. 65—71; *Сандомирская В. Б.*: 1) Первый перевод Пушкина из Андре Шенье // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1974. Т. 7. С. 167—184; 2) Переводы и переложения Пушкина из А. Шенье // Там же. Л., 1978. Т. 8. С. 90—106; 3) «Андрей Шенье». С. 8—34 (здесь же наиболее подробная сводка литературы вопроса).

[34] См. полемику по этому вопросу: *Томашевский Б. В.:* 1) Заметки о Пушкине. IV. О «возвышенном галле» // Пушкин и его современники. Пг., 1917. Вып. 38. С. 70—72; 2) Пушкин и французская революционная ода (Экушар Лебрен) // Пушкин и Франция. С. 315—359; ср.: *Томашев-*

ский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. С. 157—159; *Нольман М. Л.:* 1) След «возвышенного галла» (Пушкин и Андре Шенье) // XXIII Герценовские чтения. Л., 1970. С. 44—46; 2) Парадокс о «возвышенном галле» // Вопр. литературы. 1973. № 6. С. 172—176; *Скатов Н. Н.* Русский гений. С. 119—121.

[35] Ср. в черновике более раннего письма к Вяземскому от 4 ноября 1823 г.: «...говоря об романтизме, ты где-то пишешь, что даже стихи со времен рев<олюции> носят новый образ — и упоминаешь об А. Шенье. Никто более меня не уважает, не любит этого поэта — но он истинный грек, из классиков класик. <...> От него так и пашет Феокритом и Анфологиею. Он освобожден от италианских concetti и от французских Антиthéses — но от романтизма в нем нет еще ни капли» (XIII, 381).

[36] См.: *Эткинд Е.* «Союз ума и фурий» (Пушкинские мятежники) // Россия=Russia. 1987. № 5. С. 72—76.

[37] Это верно отмечено В. Б. Сандомирской. См.: *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шенье». С. 19.

[38] *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 327.

[39] Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 746—747.

[40] См. об этом: *Плимак Е.* Традиция борьбы и исканий (Радищев, Чернышевский, Ленин) // Вопр. литературы. 1987. № 11. С. 136—138.

[41] В этих словах можно усмотреть не только характеристику Шенье, но и намек на самого Пушкина и его стихотворение «Кинжал».

[42] Как установила В. Б. Сандомирская, здесь подразумевается К. Г. Мальзерб, в попытке которого спасти жизнь Людовику XVI во время процесса над ним участвовал А. Шенье, написавший от имени Людовика XVI послание к Конвенту, в котором он настаивал на своем праве обратиться к суду народа (См.: *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шенье». С. 28).

[43] Наиболее всесторонний, глубокий и тонкий анализ стихотворения «Андрей Шенье» см. в вышеназванной статье: *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шенье». С. 8—34. Ср.: *Эйдельман Н. Я.* 1) Пушкин и декабристы. М., 1979. С. 306—335; 2) Пушкин: Из биографии и творчества. 1826—1837. М., 1987. С. 37—41.

[44] Об автобиографическом смысле элегии ср.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 2. С. 65.— Критику односторонней концепции Томашевского как стихотворения всего лишь узко биографического и обоснование заключенной в нем исторической концепции поэта см.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950. С. 339—340; *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шенье». С. 12—14, 26, 27, 30.

[45] Ср.: *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шенье». С. 12, 13, 31—34.

[46] Там же. С. 23—31.

[47] См.: Рукою Пушкина. С. 745—747.

[48] *Ясинский Я. И.* Работа Пушкина над историей Французской реолюции // Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. Вып. 4—5. С. 359—385; *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 201—211. Ср.: Рукою Пушкина. С. 512—532.— В сборнике «Рукою Пушкина» в статьях Ясинского и Томашевского перечислены, кроме названных ниже, и другие

книги, которые могли дать поэту материал при изучении истории Франции и эпохи революции.

[49] Ср. слова Пушкина: «Наследственность высшей знати есть гарантия ее независимости — противоположное неизбежно явится средством тирании, или скорее трусливого и дряблого деспотизма. Деспотизм: жестокие законы, мягкие нравы» («О дворянстве» — XII, 205, 485).

[50] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 23. С. 756.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ ПУШКИНА С П. А. ВЯЗЕМСКИМ

Пушкин ощущал себя постоянно тесно связанным в том, что его волновало и творчески им переживалось, со всем современным ему литературным движением. Карамзин и Жуковский, Вяземский, Баратынский и Дельвиг были для Пушкина не только современниками или друзьями, но и участниками общего дела. И в часы творчества Пушкин не чувствовал себя отделенным от них: они оставались для поэта в самом ходе творческого процесса то близкими союзниками в решении общих задач, то живыми собеседниками. Поэтому сегодня для читателя поэты — современники Пушкина обрели как бы двойную жизнь: они живут для нас не только в своих собственных поэтических созданиях, но и в своем отражении в пушкинской поэзии.

Отношения ни на минуту не прерывающегося творческого диалога, соревнования, полемики не были, пожалуй, у Пушкина ни с кем из его поэтов-современников такими интенсивными, как с Вяземским.

«Его критика поверхностна или несправедлива, но образ его побочных мыслей и их выражения резко оригинальны, он мыслит, сердит и заставляет мыслить»,— писал Пушкин М. П. Погодину 31 августа 1827 г. о критических статьях Вяземского (XIV, 341). Но то же самое, думается, он мог бы сказать и о стихах последнего. Они рождали у Пушкина встречный поток мысли (и притом нередко даже не главным своим содержанием, а своими «побочными мыслями»), вызывая поэта на соревнование и полемику. И изучение этого творческого соревнования и полемики во многом обогащает наше представление о Пушкине, так как он ведет нас от «малого» к «большому»: от картины взаимоотношения художественных миров двух

поэтов-современников к постижению широкой, всеобъемлющей связи Пушкина с его эпохой, и того, что придает его поэзии и прозе их индивидуальное, неповторимое лицо и их вечную свежесть.

Начиная с молодых лет Пушкин постоянно ведет в своих произведениях своеобразный поэтический диалог с Вяземским: в одних случаях это — согласие с ним, в других — спор, в третьих — развитие и трансформация в оригинальном и неповторимом «пушкинском» духе намеченных Вяземским, но трактованных иначе художественных тем и мотивов. С другой стороны, Вяземский в своих стихах также постоянно помнит о Пушкине, вступает с ним в перекличку, ориентируется на его поэтический опыт.

Поэтический диалог Пушкина и Вяземского, их споры, реминисценции Пушкина из Вяземского, взаимное влияние обоих поэтов друг на друга — весь этот круг вопросов не раз привлекал внимание ученых. Ему посвящена, в частности, превосходная, не утратившая до сих пор своего значения ранняя статья И. Н. Розанова «Кн. Вяземский и Пушкин. К вопросу о литературных влияниях» (1915).[1] На ряд моментов взаимодействия мысли Пушкина и Вяземского и поэтической полемики между ними, как и наоборот — на перекличку тем, мотивов, форм отдельных их стихотворных жанров и произведений, указывали и позднейшие исследователи — М. П. Алексеев, А. А. Ахматова, Л. Я. Гинзбург, П. М. Бицилли, Г. Вытженс, И. М. Тойбин, Ю. М. Лотман, В. Э. Вацуро, автор специальной книги о поэте (1969), М. И. Гиллельсон, И. М. Семенко, К. И. Соколова.

Настоящая статья не ставит задачи суммировать уже сделанные наблюдения и восстановить всю картину взаимоотношений Пушкина-поэта с Вяземским. Цель ее — высказать ряд соображений, дополняющих или частично корректирующих то, что уже известно и прочно выяснено.

Начну с замечания об эпиграфах Пушкина из Вяземского. Примечательно то, что хотя многие стихотворения последнего имеют форму посланий и адресованы конкретным лицам, в них нет попытки представить типическую, общую физиономию современного человека, «героя» начала века. В этом отношении Вяземский остается человеком скорее XVIII, чем XIX века.

Тем интереснее, на мой взгляд, то, что и в «Кавказском пленнике», и в «Онегине» Пушкин переосмысляет афористические формулы Вяземского. То, что Вяземский применял к еди-

ничному лицу или к человеческому роду вообще (безотносительно к определенной исторической эпохе), у Пушкина со свойственным ему глубоким историзмом приобретает смысл характеристики культурно-исторического типа. Формулу: «Под бурей рока — твердый камень! В волненьи страсти легкий лист!» — Вяземский применил к Ф. И. Толстому — «американцу».[2] Пушкин же переосмысляет ее в ходе работы над «Кавказским пленником», прилагая к герою времени, молодому человеку XIX в. (IV, 365). Точно так же стихи: «Горячность молодая И жить торопится, и чувствовать спешит» в стихотворении Вяземского «Первый снег» (с. 13) — отнесены к поре человеческой молодости вообще, без различия эпохи. Пушкин же делает поэтическую идею стихов Вяземского своеобразным лейтмотивом изображения исторически конкретного человека, героя времени. И тем более интересно, что позднее Вяземский как переводчик «Адольфа» Б. Констана (1831) вступает на путь, проложенный Пушкиным — автором южных поэм и «Онегина». Впрочем, как отметила А. А. Ахматова, современность художественно-психологического типа Адольфа Пушкин отметил раньше Вяземского — в седьмой главе «Евгения Онегина», в «Романе в письмах» (1829) и в заметке об Адольфе (1829). Так что, высказывая мысль об Адольфе как герое времени, Вяземский повторял мысль Пушкина.[3] Автор недавней специальной статьи о стихотворении Вяземского «Первый снег» и его отражениях в поэзии Пушкина, К. И. Соколова, справедливо обратила внимание на то, что в стихах IX строфы, не вошедшей в окончательный текст первой главы «Онегина»:

Природы глас предупреждая,
Мы только счастию вредим,
И поздно, поздно вслед за ним
Летит горячность молодая —

образ «горячности молодой» (из «Первого снега») переосмыслен. Но она усмотрела у Пушкина внутреннее противоречие — противоречие между определением «горячность молодая» (восходящим к Вяземскому) и словами о том, что современное молодое поколение узнает подлинную страсть «поздно», уже после того, как любви его научили романы.[4] Между тем для Пушкина все дело как раз в том, что современный человек противоречив: он, с одной стороны, торопится жить и чувствовать, а, с другой, именно поэтому он узнает страсть из книг

раньше, чем ее разбудили в нем «природа» и «горячность молодая». Это — противоречие жизни, а не обмолвка Пушкина. От общего, отвлеченного Пушкин идет к исторически конкретному.

Заметный след в творчестве Пушкина оставило известное стихотворение Вяземского «Петербург», набросанное в Кракове 7(19) августа 1818 г.[5] По словам самого Вяземского в «Записке» (или «Исповеди»), представленной им в 1829 г. царю, это стихотворение, отразившее тогдашние оппозиционные настроения, «писано <...> было вскоре после польского сейма и тогда гласным образом ходило по Петербургу».[6] Вероятно, оно было известно и молодому Пушкину, — «Петербург» начинается словами:

Я вижу град Петров чудесный, величавый,
По манию Петра воздвигшийся из блат,

(С. 111)

причем во второй части стихотворения, после описания возникновения Петербурга и красоты петровской столицы, Вяземский в связи с речью Александра I в польском сейме выражает надежду на близящееся освобождение крестьян и другие государственные реформы «сверху», которые должны довершить начатые Петром преобразования, «тесней» соединив «владыку и народ» (с. 114).

Идейная и стилистическая близость «Петербурга» и «Деревни» Пушкина, написанной в 1819 г., через год после «Петербурга», позволяет предположить, что формула Вяземского «по манию Петра», отнесенная к возникновению Петербурга, отозвалась в пушкинском стихе: «И рабство, падшее по манию царя», — в «Петербурге» Вяземского освобождение крестьян и конституционные свободы также мыслятся как необходимое продолжение дела Петра:

Предвижу: правды суд — страх сильных, слабых щит —
Небесный приговор земле благовестит,
С чела оратая сотрется пот неволи,
Природы старший сын, ближайший братьев друг
Свободно проведет в полях наследный плуг,
И светлых нив простор, приют свободы мирной,
Не будет для него темницею обширной.

(С. 114)

Созвучие пушкинской «Деревни» и «Петербурга» Вяземского обусловлено тем, что стихотворения рождены в одну и ту же эпоху, под влиянием сходных общественных настроений. Но стихотворение Вяземского продолжало жить в памяти Пушкина и позднее. Через четыре года после того, как начало «Петербурга» появилось в «Полярной звезде» на 1824 г., Пушкин в «Арапе Петра Великого» в свое описание «новорожденной столицы» непосредственно перенес ряд деталей, заимствованных из «Петербурга» Вяземского:

«Ибрагим с любопытством смотрел на новорожденную столицу, которая подымалась из болота по манию самодержавия. Обнаженные плотины, каналы без набережной, деревянные мосты повсюду являли недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий. Дома казались наскоро построены. Во всем городе не было ничего великолепного, кроме Невы, не украшенной еще гранитною рамою, но уже покрытой военными и торговыми судами» (VIII, 10).

Здесь слова: «которая подымалась из болота по манию самодержавия» — соответствуют стиху Вяземского о Петербурге, «по манию Петра» воздвигнемся «из блат»; слова: «недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий» — развивает мысль Вяземского:

Искусство здесь везде вело с природой брань
И торжество свое везде знаменовало;
Могущество ума — мятеж стихий смиряло...

(С. 111)

Наконец, в словах: «ничего великолепного, кроме Невы, не украшенной еще гранитною рамою, но уже покрытой военными и торговыми судами» — также трудно не усмотреть близкого соответствия стихам Вяземского.

Разумеется, вполне вероятно, что в работе над «Петербургом» Вяземский, как позднее Пушкин в работе над «Медным всадником», учитывал «Прогулку в Академию художеств» Батюшкова. Вот почему важно отметить, что в описании «новорожденного» Петербурга в «Арапе Петра Великого» Пушкин несомненно опирается именно на «Петербург» Вяземского, а не на «Прогулку» Батюшкова: в «Прогулке» нет ни слов «по манию Петра», ни «великолепной» Невы, ни «мятежа (или «супротивления») стихий»:[7] текст «Арапа» здесь каждый раз ближе к Вяземскому, чем к Батюшкову.

Это делает достаточно весомым высказывавшееся, насколько мне известно, до сих пор лишь мельком, без аргументации[8] предположение, что «Петербург» Вяземского входит в число источников не только «Арапа Петра Великого», но и «Медного всадника». И это касается не только начальной картины Петербурга, «воздвигающегося из блат» (говоря словами Вяземского), описания Фальконетова монумента, темы «мятежа стихий», смиренного Петром, описания «стаи кораблей» и «прозрачности оград», украшающих петровскую столицу,но и более глубоких, философско-исторических мотивов обоих произведений. Вяземский писал «Петербург» при Александре I, которого он призывал продолжить дело Петра: «Петр создал подданных, ты образуй граждан!» (с. 113). В «Медном всаднике», написанном в другую эпоху, эта тема философски переосмыслена. «Гражданин столичный» здесь противопоставлен «строителю чудотворному», да и самая власть самодержца ограничена: ему не дано ни совладать с «божией стихией», ни дать счастья своим подданным. «Властелин судьбы» может смирить стихию, построить новое великое и могущественное государство, дать начало новой эпохе, символом которой является созданная по манию Петра столица, но мечта о соединении самодержавия с гражданской свободой, которая воодушевляла Вяземского в «Петербурге», в 30-е годы отошла для Пушкина в далекое прошлое. «Грядущего еще не пробужденный сон» сменило ощущение глубокой трагической коллизии государственности, основанной Петром, и рядовым человеком.

Следует заметить, что и у Вяземского «Петербург» не был единственным прикосновением к «петербургской» теме. В 1819 г. он написал стихотворение «К кораблю», где тема Петербурга, созданного Петром, была также тесно связана с философско-исторической темой нового, «петербургского» периода русской истории, причем будущее России и здесь, как в стихотворении «Петербург», связывалось с мечтой о «смелой свободе» и «счастии граждан» (с. 124). Позднее, когда надежды Вяземского не сбылись, отношение его к Петербургу осложнилось. В 30-х годах, в стихотворении «Разговор 7 апреля 1832 года», он, вспоминая спор с графиней Е. М. Завадовской, берет назад свои инвективы по адресу Петербурга в бальном разговоре с ней и посвящает Петербургу строки любви и признания:

Я Петербург люблю, с его красою стройной,
С блестящим поясом роскошных островов,
С прозрачной ночью — дня соперницей беззнойной,
И с свежей зеленью младых его садов.

(С. 234)

Стихотворение, обращенное к Завадовской, появилось в печати незадолго ло создания вступления к «Медному всаднику», и Пушкин сослался на него в примечании к поэме. Но в бумагах Пушкина сохранилось и стихотворение Вяземского, прямо противоположное по духу: «Я Петербурга не люблю» (1828), в котором отразилось скептическое отношение Вяземского к официальному, холодному и чиновному Петербургу николаевской эпохи.[9] Все эти разные лики Петербурга, отразившие менявшееся с годами отношение к нему, остались в поэзии Вяземского не приведенными к единству. У Пушкина они сложным образом синтезированы в единой, глубокой философско-исторической концепции «Медного всадника».

Хорошо известно, что Пушкин особенно высоко ценил элегию Вяземского «Первый снег» (1819), которую он считал «прелестью» (XIII, 15) и о которой в 1823 г. писал: «„Первый снег" я читал еще в 20 году и знаю наизусть» (XIII, 59). Многочисленные реминисценции из «Первого снега» в поэзии Пушкина, от стихотворений 20-х годов вплоть до «Осени» (1830), прослежены исследователями, особенно полно И. Н. Розановым, М. И. Гилллельсоном и К. И. Соколовой.

Элегию «Первый снег» Вяземский в пору ее написания считал программной. В первых же ее строках поэт севера, душе которого зима ближе других времен года, противопоставляется южному поэту — нежному баловню полуденной природы. В письме к А. И. Тургеневу Вяземский разъяснял программное значение «Первого снега» как стихотворения русского поэта, посвященного национальному ландшафту — родной природе, воспринятой в ее неповторимой прелести и красоте.[10] А. И. Тургенев в ответном письме оценил «Первый снег», но отказал ему в национальном элементе, увидев в нем скорее новую вариацию описательной поэзии в духе «Садов» Делиля.[11]

В этой скептической оценке «Первого снега» А. И. Тургенев был неправ. Он не заметил в элегии главного — живой, горячей динамики и страстности, которые пришли на смену холодной «правильности» и статике Делиля. Вяземский насыщает карти-

ну прихода зимы внутренним движением, и это позволяет ему изобразить зиму не как время покоя и умирания природы, а как время радостей свободы и счастливой молодости, с ее порывами и дерзкими «прихотями», с вольным, «безграничным» желаньем, зовущим вдаль и вперед. Этими своими чертами «Первый снег» Вяземского подготовил такие позднейшие пушкинские шедевры, как «Зима. Что делать нам в деревне», как «Зимнее утро» (1829) и картины зимы в «Осени» (1830).

Но и сам Вяземский позднее, на другом этапе развития, стремился освоить новые, несходные пути изображения русской зимы. Задачу эту он решает в цикле «Зимние карикатуры» (1828), а еще позднее в таких стихотворениях, как «Дорожная дума» (1833) и «Еще тройка» (1834). Причем здесь Вяземский идет, вероятно, в какой-то мере уже вслед за Пушкиным — автором «Зимней дороги» (1826), где соединены поэтические темы русской зимы, дороги, тройки, смены «утомительного» и «однозвучного» звона колокольчика и ямщицкой песни, удалого разгулья и сердечной тоски. Все эти темы из поэзии Пушкина постепенно переходят в конце 20-х годов в стихи Вяземского, продолжая равиваться в ней в 30-е годы.

Впрочем, Вяземский и сам был одним из первооткрывателей «дорожной» темы в русской поэзии.[12] Еще в 1818 г. Вяземский создал стихотворение «Ухаб», где темы «пути» и «возничего» приобретают расширительный, символический смысл, подготовляя в какой-то мере поэтический материал для гениальной пушкинской «Телеги жизни» (1823), не случайно, может быть, поэтому сообщенной Пушкиным именно Вяземскому в приписке к письму от 29 ноября 1824 г. (XIII, 126).[13]

Но вернемся к «Первому снегу». К этой элегии Вяземского Пушкин несколько раз обращается в «Онегине». Кроме эпиграфа к первой главе, к элегии отсылает и описание зимы в четвертой главе (строфа XLIII), и начало пятой главы, где за знаменитой II строфой: «Зима. Крестьянин торжествуя...» — следует строфа, в которой «согретый вдохновенья богом» автор «Первого снега» противопоставляется творцу «Онегина», ограниченного в описании зимы обращением к одной «низкой» (по понятиям и эстетики Буало, и романтической эстетики) природе. Позднее и седьмая глава (строфа XXIX) открывается реминисценцией из Вяземского: «Идет волшебница-зима».

В свое время Г. А. Гуковский был склонен видеть в пушкинском описании зимы в пятой главе «Онегина» прямую полемику и чуть ли не пародию на «Первый снег».[14] Мнение Гуковского повторил в несколько ослабленном виде Б. С. Мейлах.[15] С ними не соглашались П. М. Бицилли,[16] К. И. Соколова[17] и М. И. Гиллельсон.[18] Полемики, направленной против «роскошного слога» и «тонких оттенков» элегии Вяземского, у Пушкина, разумеется, нет. Но есть другое, более важное. У Вяземского в «Первом снеге» зима, ее красоты и удовольствия представлены как праздник счастливой, полной сил и здоровья молодости, Пушкин же дополняет этот образ зимы другим. «Волшебница-зима» предстает в «Онегине» в восприятии и самого поэта, и Татьяны, и крестьянина, путешествующего на дровнях, и «дворового мальчика», посадившего в салазки Жучку, и «радостного народа» мальчишек, катающихся на коньках. Для всех них она празднична, но в этой своей праздничности многолика, поэтому и не случайно эпитет «волшебница-зима» совмещен в «Онегине» с другим, более ласковым — «матушка-зима» (гл. 7, строфа XXX). Не только в своих стихотворениях, посвященных зиме (и, в частности, в «Зимнем утре»), но и в «Онегине» Пушкин вступает в своеобразное соревнование с автором «Первого снега» добиваясь более широкого и разностороннего изображения картин зимней природы и зимней жизни, взятых с разных точек зрения и освещенных жизненным опытом, вкусами и интересами людей разных поколений и неодинакового социального опыта. Вот почему в его обращении к Вяземскому (как и к Баратынскому — автору «Финляндии») в пятой главе таятся и восхищение, и вызов.[19]

Любопытно, что в «Зимних карикатурах» Вяземского, написанных в 1828 г., но напечатанных в конце 1830 г., когда они были прочитаны и высоко оценены Пушкиным (XIV, 139),[20] в известной мере предвосхищается основной мотив «Бесов»: в стихотворении «Кибитка» метель перерастает в своеобразную «диаволиаду»; поэт, едущий зимой по России, чувствует себя отданным во власть бесам и ведьмам. Но поэт Вяземского остается остроумным, ироническим и скептическим наблюдателем, человеком скорее XVIII, чем XIX века. Он одновременно и чувствует поэзию вьюги, и отстраняется от нее насмешкой. У Пушкина же картина ночного путешествия «средь заснеженных равнин» приобретает более глубокий, поэтический смысл: разбушевавшаяся зимняя природа выступает в «Бесах» и как сила,

враждебная человеку, и как нечто, понятое и близкое ему; ее переживание ямщиком и «барином»-поэтом открывает в их душах общие поэтические токи, отливается в близкие образы, подсказанные национально-мифологическим преданием и народной эстетикой, — образы, отшлифованные поэтическим опытом веков и поколений.

В 1826—1829 гг. Вяземский печатает одно за другим три стохотворения, которым придана форма «путешествия в стихах». Это написанный, вероятно, почти двумя десятилетиями раньше «Эпизодический отрывок из путешествия в стихах. Первый отдых Вздыхалова» («Московский телеграф», 1827), «Коляска» («Московский телеграф», 1826) и «Станция» («Подснежник», 1829). Оба последних стихотворения — своего рода стихотворные фельетоны, в которых, по верному замечанию Л. Я. Гинзбург, «несомненно сказался опыт „Евгения Онегина"».[21] Но можно выразить и другое предположение. Первые главы «Онегина» помогли Вяземскому найти тот тон свободной, живой «болтовни», непринужденной беседы поэта с читателем, пересыпанной отступлениями, шутками и колкостями, который характерен для его «главы» и «отрывка из путешествия в стихах» (как Вяземский определил жанр названных трех стихотворений в подзаголовке). Появление же последних могло в свою очередь повлилять на возникший у Пушкина в 1829 г. замысел выделить путешествия Онегина в особую главу романа. Правда, в десятой главе байроновского «Дон-Жуана» есть также описание путешествия героя и даже возникает тема о состоянии английских дорог, которая в какой-то мере перекликается с соответствующими строфами, посвященными Пушкиным русским дорогам, их настоящему и будущему, в седьмой главе «Онегина».[22] Но приведенный Пушкиным в примечании отрывок из «Станции» Вяземского, свидетельствующий об особом внимании Пушкина к этому стихотворению, делает допустимой гипотезу о взаимосвязи трех стихотворных отрывков из путешествия Вяземского, написанных четырехстопным ямбом, и замысла пушкинских «Отрывков из Путешествия Онегина».

Что «Станция» Вяземского оставила глубокий след в памяти Пушкина, видно не только из примечания к «Онегину». Из этого же процитированного в примечании к «Онегину» стихотворения Пушкин в 1830 г. взял эпиграф к повести «Станционный смотритель»:

Коллежский регистратор,
Почтовый станции диктатор

(VIII, 97)

(у Вяземского: «Губернский регистратор» (с. 175)).

Анализируя «Станционного смотрителя», исследователи «Повестей Белкина» не раз справедливо отмечали, что станционный смотритель у Вяземского воспринят автором, с одной стороны, несколько пренебрежительно — как лицо, занимающее не слишком великий чин на служебной лестнице («регистратор»). С другой же стороны, смотритель характеризуется Вяземским извне — как «диктатор» в своем микромире, т. е. как воплощение безразличной к нуждам проезжего дворянина-путешественника «малой» власти.

Пушкин же в отличие от Вяземского делает своего смотрителя не «диктатором», а личностью с душой и сердцем. Обо всем этом очень хорошо написал С. Г. Бочаров.[23] Однако указанные верные наблюдения требуют известного дополнения.

Дело в том, что полемическая связь «Станционного смотрителя» со «Станцией» Вяземского не ограничивается противопоставлением пушкинского смотрителя, «человека», «диктатору» Вяземского.

«Станция» открывается сценой, вполне аналогичной завязке пушкинской повести. Поэт у Вяземского, едущий «русским трактом», вынужден, как и рассказчик позднейшей повести Пушкина, остановиться на почтовой станции, задержанный словами смотрителя: «Извольте подождать, нет лошадей!». Он выходит из себя, требует у смотрителя отчета, заглядывает в книгу проезжающих, узнает, нет ли лошадей в конюшне. В конце концов проезжему остается одно: сидеть до ночи в избе, глядя с раздражением на пустые стены, населенные «тьму-тараканью». И тут воображение поэта разыгрывается: «русский тракт» вызывает у него в памяти другой — хотя бы более знакомый ему польский:[24]

Но в Польше и езда веселье,
И остановка не в наклад:
Иной бы и зажиться рад,
Как попадет на новоселье;
Затем, что пара бойких глаз,
Искусных в проволочке польской
(От коих он пылал и гас,

Был смел и робок в тот же час),
Так заведет дорогой скользкой,
Так закружит в нем дурь и хмель,
Что шуткой с первого присеста
Она, его не тронув с места,
Промчит за тридевять земель.

(С. 178)

Далее воображение Вяземского рисует ему «жену иль дочку комиссаржа», «гитару на стене крестом»,

...в рамках за стеклом черты
Героев Кракова и Вильны,
На полке — чтенье красоты,
Роман трагическо умильный,

(С. 179–180)

а возле него — свежие листы газеты с политическими и биржевыми новостями.

Точность этого описания Вяземский подтверждает в примечаниях, где читателю сообщается: «...описание польской станции не вымысел стихотворца и не ложь путешественника. На многих станциях я находил то, что описал» (с. 183). Заканчивая «Станцию» описанием Варшавы, он предлагал Пушкину сочинить по поводу «пригожих лиц и ножек стройных» варшавских красавиц «достойные» строфы, подобные строфам первой главы «Онегина». Рисуя варшавский театр и наполняющую его публику в духе, близком пушкинской характеристике партера и сцены петербурского театра (в той же главе «Онегина»), Вяземский круто обрывает стихотворение, возвращая читателя к завязке «Станции»:

Итак, пока нет лошадей,
Пером досужным погуляю...

(С. 182)

Из моего изложения основной нити размышлений автора «Станции» и последовательно сменяющихся в его воображении картин очевидно, что в большое и многогранное содержание повести Пушкина вплетается — как одна из многих составляющих ее нитей — продолжение того поэтического диалога между обоими поэтами, который был начат Вяземским в отрывке его дорожного дневника.

«Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту гнева, не требовал от них роковой книги <...> Что такое станционный смотритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда (ссылаюсь на совесть моих читателей). Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вяземский? Не настоящая ли каторга?» (VIII, 97). В этом знаменитом вступлении пушкинской повести содержится полемика не только с двумя стихами из «Станции», выбранными Пушкиным в качестве эпиграфа, но и со стихотворением Вяземского в целом. И далее Пушкин на протяжении всей повести продолжает этот спор.

Герой «Станционного сморителя» не «диктатор», а «сущий мученик четырнадцатого класса». Если он не дает проезжему лошадей и задерживает его на станции — это не столько его вина, сколько беда, ибо должность его и условия жизни ставят смотрителя в положение, находясь в котором он не может поступить иначе. Но этого мало. Станция пушкинского смотрителя и его жилище — не изба с «пустыми стенами», где из щелей лезет «тьму-таракань», а «смиренная» и «опрятная обитель» (VIII, 98—99). И стены здесь не «пусты»: на них висят, правда, всего лишь простые лубочные картинки, Но они имеют — если только внимательно их рассмотреть и вдуматься в их содержание,— свой глубокий нравственный смысл.[25]

Не надо русскому путешественнику и ехать в дальние края, чтобы отыскать там же «бойкие глаза» «жены иль дочки комиссаржа», которые встают в памяти поэта в стихотворении Вяземского. Обычная, скучная для Вяземского станция на «русском тракте» оказывается вовсе не скучной. Ибо здесь таится свой, не замеченный Вяземским, поэтический мир. «Большие голубые глаза» (VIII, 99) дочери Самсона Вырина могут быть не менее пленительны, чем «пылкие глаза» воображаемой дочери не русского, но другого смотрителя, которые припоминаются Вяземскому, а жизненная драма Дуни, как и жизненная драма ее старого отца, не менее интереный сюжет для русского поэта, чем рассказ о судьбе девушки-аристократки или любой другой, чужеземной красавицы.

Наконец, последнее. У Вяземского проезжий (т. е. сам поэт), соприкоснувшись на минуту чисто внешним образом на польской дороге со смотрителем и его идиллическим миром, насладившись «бойкими глазами» его жены или дочери, уезжает дальше

и попадает в другой мир — столичных красавиц. Оба мира — дорожный и столичный — замкнуты один по отношению к другому и не вступают в более глубокие отношения. У Пушкина же мир почтовой станции и мир столицы — это не два разных мира, а две стороны единого целого. Проезжий оборачивается Минским, а Дуня попадает в столицу. Дочь смотрителя ничем не хуже красавиц с изящными ножками, наполняющих варшавский театр, а мирная идиллия почтовой станции оказывается поколебленной, временной и неустойчивой в своем чистеньком и опрятном, но всего лишь внешне воспринятом путником идиллическом бытии: за идиллией открывается трагедия.[26]

И последнее замечание. Исследователи и у нас, и за рубежом нередко до сих пор принимают некритически на веру оценку Вяземского и Александра Тургенева стихотворений Пушкина «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» (1831) как стихотворений «шинельных», в которых Пушкин в той или иной мере отдал дань тогдашним «антипольским» настроениям, поддержав великодержавную политику Николая I. Это — глубочайшее заблуждение. Пушкин не только был другом Мицкевича и перевел на русский язык начало его патриотической поэмы «Конрад Валленрод»; он с восхищением отзывался о личности героя польского национально-освободительного движения — Теодора Костюшки (III, 315). Но создатель «Бориса Годунова» и «Полтавы», историк Смутного времени, свидетель войны 1812 года Пушкин был также глубоким политическим мыслителем. В отличие от Вяземского и А. И. Тургенева, которые в 1830—1831 гг. дали увлечь себя эмоциональному порыву и не учитывали достаточно трезво тогдашней исторической обстановки, поэт не мог не сознавать, что восстание 1830—1831 гг., охватившее лишь отошедшую после трех разделов Польши в XVIII веке к России часть польских земель — царство Польское со столицей Варшавой,— было неминуемо, при его смешанном населении и неравенстве сил с более могучим противником, осуждено на поражение. Затяжка «старого спора славян между собой» должна была в этих условиях, с одной стороны, усилить антирусские настроения тех французских журналистов и воинственно настроенных политиков, которые стремились раздуть пламя общеевропейской войны, а с другой, была гибельна, как для России, *так и для самих поляков*, грозя усилением реакции в России и Польше. В то же время в «Бородинской годовщине» Пушкин открыто и смело выступил с призывом к мирному

решению событий, предостерегая русские войска против мщения восставшим полякам и причинения ущербу Варшаве и защищая тем самым Польшу от кровавой расправы над ней русского самодержавия («...Мы не сожжем Варшавы их...»). Не случайной была и апелляция его к Кутузову («Перед гробницею святой...»), который счел свою историческую миссию завершенной после освобождения России, отказался от дальнейшего ведения военных действия против поверженного Наполеона и передал дальнейшее руководство ими Александру I.

[1] Беседы. Сборник Общества истории литературы в Москве, I. М., 1915. С. 57–76.

[2] *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1958 (Б-ка поэта. Большая серия). С. 114. (Далее при цитировании стихотворений Вяземского страницы этого издания указываются в тексте в скобках).

[3] *Ахматова А.* «Адольф» Б. Констана в творчестве Пушкина.— В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. I. М.; Л., 1936. С. 96, 100.

[4] Проблемы пушкиноведения. Л., 1975. С. 74–75.

[5] *Вяземский П. А.* Записные книжки (1813–1848). М., 1963. С. 99–101.

[6] *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч., т. II. СПб., 1890. С. 101. Ср.: *Вяземский П. А.* Запиные книжки (1813–1848). С. 158.

[7] Ср. у Батюшкова: «Законы победят самую природу» (*Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977 (серия «Лит. памятники»). С. 74).

[8] См.: *Тойбин И. М.* Пушкин. Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1976. С. 136. Ср. также: *Вацуро В. Э.* Пушкин и проблемы бытописания в начале 30-х годов.— В кн.: Пушкин. исследования и материалы, т. VI. Л., 1969. С. 163, 168.

[9] См.: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 511–512; *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 274.

[10] Остафьевский архив, т. I. СПб., 1839. С. 357, 376–377.

[11] Там же. С. 368–370.

[12] Это отметил М. П. Алексеев; о «дорожной теме» у Пушкина и Вяземского подробнее см.: *Алексеев М. П.* Пушкин. М.; Л., 1972. С. 115.

[13] Линию, начатую «Ухабом», Вяземский продолжил в посвященном Д. В. Давыдову стихотворении «Катай-валяй» (1820; напечатано в 1828 г.).

[14] *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 213.

[15] *Мейлах Б. С.* Талисман. Книга о Пушкине. М., 1975. С. 122. Ср.: *Makoноненко Г. П.* «Евгений Онегин».— В кн.: *Медведева И.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова. *Макогоненко Г.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. М., 1971. С. 157.

[16] *Бицилли П.* Пушкин и Вяземский.— В кн.: Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет, 1939, кн. 35, № 15. С. 30—31.

[17] *Соколова К. И.* Элегия П. А. Вяземского «Первый снег» в творчестве А. С. Пушкина.— В кн.: Проблемы пушкиноведения. Л., 1925. С. 67—82.

[18] *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. С. 278—282.

[19] Высказанные мною наблюдения во многом созвучны названной выше статье К. И. Соколовой о «Первом снеге».

[20] См. о содействии Пушкина появлению в печати «Зимних карикатур»: *Алексеев М. П.* Пушкин. С. 115.

[21] *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1958 (Б-ка поэта. Большая серия). С. 34.

[22] Подробный анализ творческого состязания и полемики Пушкина с Вяземским в связи с цитатой из «Станции» в «Евгении Онегине» см.: *Алексеев М. П.* Пушкин. С. 115—119. На то, что примечания Вяземского к «Станции» «вполне в духе пушкинских» и что Вяземский в известной мере пародирует в них самый жанр прозаических примечаний к поэме, писал и Ю. Н. Чумаков, см.: *Чумаков Ю. Н.* Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976. С. 63.

[23] *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 158.

[24] Противопоставление в «Станции» «польских шоссе и отечественных ухабистых дорог» отмечено М. П. Алексеевым, см.: *Алексеев М. П.* Пушкин. С. 115. Что «Вяземский пренебрежительно отворачиается от изображения русской станции», в то время как Пушкин, напротив, находит здесь «сюжет гуманистической повести», отметил В. В. Виноградов, см.: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 466—467. Ср. также: *Lednicki W.* Bits of Table Talk on Pushkin, Mickiewicz, Goethe, Turgenev and Sienkiewicz. The Hague, 1956, p. 13,

[25] Как известно, столконовение между героем и станционным смотрителем, картина ожидания лошадей и описание картинок на стенах «обители» смотрителя перенесены Пушкиным в повесть «Станционный смотритель» из более ранней незаконченной повести — «Записки молодого человека», задуманной до создания «Повестей Белкина» (VIII, 403—404). Однако это обстоятельство не может изменить наших выводов. Дата цензурного разрешения «Подснежника», где появилась впервые «Станция» Вяземского,— 9 февраля 1829 г. Отрывок же «Записки молодого человека» датируется 1829—1830 гг. (VIII, 1058) и возник, несомненно, уже после публикации «Станции». Но даже если бы мы приняли предположение, что он создавался до публикации «Станции» и независимо от нее, полемическая функция соответствующего фрагмента в повести «Станционный смотритель» не может быть оспорена. Кстати, у смотрителя Вяземского за стеклом «герои Кракова и Вильны», у Пушкина же в рукописи повести в «обители» Вырина на стене «портрет храброго генерал-маиора Кульнева и вид Хутынского монастыря».

[26] Любопытна еще следующая, не отмеченная в литературе реминисценция из стихотворения Вяземского «Море» (на которое Пушкин тогда же

отозвался в письме к Вяземскому от 14 августа 1826 г., посылая ему свой ответ — стихотворение «Так море, древний душегубец...» — XIII, 286—291) в «Сказке о царе Салтане» (указано Н. Н. Петруниной). Так, у Вяземского:

На синем море волны блещут,
Любзаются, ныряют, плещут.

(С. 192)

У Пушкина:

В синем море волны хлещут.

(III, 509)

Ср. также начальные строфы стихотворений Вяземского «Под небом голубым Италии прекрасной» («К итальянцу, возвращающемуся в отечество», 1816; опубликовано в 1821 г.) и Пушкина «Под небом голубым страны своей родной» (1826).

СТЕНДАЛЬ И ДОСТОЕВСКИЙ

Почти во всех работах о Достоевском, содержащих анализ романа «Преступление и наказание», Жюльен Сорель Стендаля рассматривается как один из предшественников Раскольникова. Недавно в России появилась и специальная работа, посвященная более детальному и глубокому анализу черт сходства и различия между этими двумя героями и между романами русского и французского романистов в целом — книга Розиты Намаевны Эсенбаевой «Стендаль и Достоевский: типология романов „Красное и черное" и „Преступление и наказание"». Она вышла в Твери в 1991 году.[1] Думается, однако, что тема эта в научной литературе далеко не исчерпана и заслуживает дальнейшего рассмотрения.

Мы знаем, что Стендаль во время похода Наполеона в Россию в 1812 году провел в качестве военного интенданта несколько месяцев в Москве, был свидетелем Бородинского сражения, пожара Москвы и возвращения «великой армии» из России. Он был, таким образом, одним из первых великих французских романистов XIX века, посетивших Россию и хорошо с ней познакомившихся. Этот вопрос тщательно разработан в ряде трудов как французских, так и русских биографов и исследователей Стендаля, и я не буду здесь его касаться. В 1814 году Стендаль был также свидетелем пребывания русских войск и Александра I в Париже. Из первого его романа «Арманс» (1827) видно, что он был знаком с русской историей XVIII века, а в 20-х годах продолжал следить за политическими событиями, происходившими в России: излагая биографию героини этого романа, он связывает судьбы ее братьев с событиями 14 декабря 1825 года.

Хорошо изучен в научной литературе, в частности, в трудах Б. Г. Реизова и Т. В. Кочетковой, и вопрос об отражении интереса Стендаля к России, к русским людям и русской культуре в его творчестве. Арманс Зоилова — дочь русского генерала, причем ее прямодушие, цельность ее натуры в романе противопоставлены душевной раздвоенности и «смятению чувств» ее возлюбленного - отпрыска французской дворянской семьи Октава де Маливера. Точно так же в «Красном и черном» (1830—1831) знакомство героя в Лондоне с князем Коразовым и его кружком, равно как и последующая встреча Жюльена Сореля с Коразовым, составляют важные эпизоды биографии героя, играют немалую роль в истории его трагического поединка с Матильдой де ла Моль и — шире — с французским обществом времен Карла X.[2] Сегодня, как мне представляется, пожалуй, важно подчеркнуть одно: и в «Арманс», и в «Красном и черном» образованные, мыслящие представители русской аристократии представляются Стендалю европейцами. И в этих романах, и в неоконченной «Жизни Наполеона», и в «Записках туриста» он рассматривает Россию не как экзотическую, далекую страну, а как неотъемлемую часть Европы и, в известном смысле, несмотря на свое отрицательное отношение к деспотизму русского самодержавия, не только с большой симпатией рисует образы молодых представителей интеллигентной части русской аристократии и дворянства, но и противополагает их как людей более цельных и обладающих большей силой души представителям высших классов французского общества эпохи Реставрации. С этой точки зрения интерес Стендаля к России в 20-е и начале 30-х годов в известной мере сродни тому противопоставлению в его творчестве современного писателю французского общества героической Франции эпохи XVI века и наполеоновской эпохи, которое позднее перерастает в антитезу Италии эпохи Возрождения и ее наследников — итальянских карбонариев, людей силы и страсти, и Франции 20—30-х годов XIX века, где дворянство и духовенство порабощено корыстными интересами и мелкими страстями и на смену поры прежних идеалов чести и воинской доблести наступает царство лицемерия, продажности и всеобщей погони за наживой.

Широко освещен в трудах Т. В. Кочетковой, А. Менье и Б. Г. Реизова и вопрос о восприятии творчества Стендаля в России — интерес Пушкина к великому роману «Красное и черное», отразившийся в его письмах к Е. М. Хитрово начала

30-х годов,[3] отношение к Стендалю П. А. Вяземского,[4] Алексея Вульфа[5] и Александра Ивановича Тургенева,[6] одного из немногих современников, провожавших его на монмартрское кладбище, и, наконец, воздействие батальной живописи Стендаля и его художественно-психологических открытий на Льва Толстого, который прочел «Красное и черное» еще в 40-х годах и считал его своим учителем, научившим его видеть и изображать войну в его кавказских и севастопольских рассказах, а позднее — в «Войне и мире».[7]

В этой связи мне хочется однако, прежде всего, вновь обратиться к вопросу, на который до сих пор в литературе о Стендале — как французской, так и русскоязычной, нет определенного и окончательного ответа,— а именно к вопросу о том, читал ли Стендаля также и Достоевский, в какой мере он был знаком с творчеством Стендаля и можем ли мы говорить лишь о типологических чертах, сближающих творчество обоих писателей, или также и о возможном воздействии Стендаля и его художественно-психологических открытий на творчество величайшего русского художника-психолога XIX века.

Хорошо известно, что Достоевский, начиная с юношеских лет, горячо интересовался французской литературой. Он восхищался Корнелем и Расином, ценил «Поэму о разрушении Лиссабона», «Микромегаса» и «Кандида» Вольтера, «Племянника Рамо» Дидро, «Исповедь» Руссо, восхищался Гюго как поэтом и романистом, Жорж Санд и Бальзаком («Евгению Гранде» которого перевел на русский язык), а в черновиках речи о Пушкине специально остановился на разговоре Вотрена и Растиньяка о смерти китайского мандарина, читал «Жана Сбогара» Ш. Нодье, «Мадам Бовари» Флобера, романы Золя, «Даму с камелиями» А. Дюма-сына, ценил Эжена Сю и Фредерика Сулье, был знаком с комедиями Скриба, романами Поля де Кока, Поля Феваля, Шарля Бернара и т. д. Но читал ли Достоевский Стендаля? Ни в произведениях Достоевского, ни в его письмах имя Стендаля ни разу не упомянуто. Нет его романов, новелл и других произведений, как уже отмечалось Т. В. Кочетковой и Р. Н. Эсенбаевой, и в двух дошедших до нас списках книг, хранившихся в библиотеке Достоевского в последние годы его жизни, составленных вдовой писателя Анной Григорьевной.

В 1861 г. в журнале «Время» Достоевский приписал к статье Н. Н. Страхова специально несколько слов, упрекая Белинского и вообще русскую критику 40-х годов за недооценку творчес-

тва Бальзака, Гюго, Сулье, Сю и других писателей Франции.[8] Но примечательно, что имя Стендаля в этом перечне отсутствует, что дает основание полагать, что Достоевский его не читал (или не ценил).

Между тем, уже французский критик Эрнест-Шарль в 1902 г. в статье о первом французском издании «Подростка» Достоевского высказал мысль о близости характеров юного героя «Подростка» и Жюльена Сореля Стендаля.[9] Еще раньше Ф. Ницше отнес открытие им творчества Стендаля и Достоевского к двум важнейшим событиями своей духовной жизни и охарактеризовал их как двух величайших художников-психологов, создателей близкого ему образа героической человеческой личности.[10] Наконец, в 30-е годы Андре Мальро повторил мысль Ницше о близости Стендаля и Достоевского как величайших художников-психологов мировой литературы.[11]

И все же вопрос о том, читал ли Достоевский Стендаля, остается открытым. Обширная библиотека, которую он составил до своего отъезда за границу в 1867 году, по свидетельству второй жены писателя А. Г. Достоевской, не сохранилась, и состав ее нам неизвестен.[12] Единственным (хотя и косвенным) свидетельством в пользу того, что Достоевский мог все же читать Стендаля (и прежде всего его великий роман «Красное и черное») может служить то, что в 1874 году друг молодости Достоевского, участник в 40-е годы — наряду с ним — кружка братьев Бекетовых и Общества петрашевцев, опубликовал в «Отечественных записках» статью «Стендаль (Анри Бейль) и роман его «Красное и черное»[13] и сокращенный перевод этого романа.[14]

Таким образом, мы не располагаем фактическими данными для решения вопроса о том, читал ли Достоевский «Красное и черное» до или после создания «Преступления и наказания» и других его великих романов 60—70-х годов (и даже после появления перевода Плещеева). И мы не можем причислить «Красное и черное» к литературным источникам «Преступления и наказания» в том смысле, в каком мы можем уверенно внести в литературную родословную этого великого романа шекспировского «Макбета», «Разбойников» Шиллера, пушкинского «Бориса Годунова» (или его же «маленькую трагедию» «Моцарт и Сальери»), «Жана Сбогара» Ш. Нодье, «Отца Горио» Бальзака, «Юджина Арама» Э. Бульвера, «Мери Бартон» Э. Гаскела, «Отверженных» Гюго и ряд других произведений русской и

мировой литературы. Тем не менее, все это не мешает, во-первых, как верно указала Р. Н. Эсенбаева, ставить вопрос о чертах типологического сходства между Стендалем и Достоевским как романистами-исследователями психологии человека и человеческого общества и о близости тех путей, по которым они шли к разгадке ее «тайн», а, во-вторых, высказать некоторые — хотя и предварительные — соображения о возможности влияния отдельных мотивов и ситуаций «Красного и черного» на творческое воображение Достоевского-художника.

В дальнейшем я, так же как и Р. Н. Эсенбаева, остановлюсь только на двух романах, один из которых является шедевром Стендаля, а другой — одним из величайших созданий Достоевского. Это «Красное и черное» и «Преступление и наказание».

Что сближает два этих великих романа?

Во-первых, толчком к их созданию явилась у обоих писателей уголовная хроника эпохи.

Во-вторых, оба героя этих романов «измеряют» себя образом Наполеона и представляют разные этапы «истории молодого человека XIX века» в горьковском ее понимании.

И, наконец, в-третьих, оба они, вступив на путь преступления, терпят за это наказание. Причем и особый «идейный» характер их преступлений (отличающий их от героев Бальзака или романов-фельетонов Э. Сю и Ф. Сулье), и мотивы их, и, наконец, осознание героями Стендаля и Достоевского в ходе действия романа своего духовного поражения, признания ими своей вины перед собой и миром за ложность пути, приведшего их к преступлению, объединяет произведения французского и русского романистов. С известным правом мы бы могли дать «Красному и черному» Стендаля то же название, которое дал своему роману Достоевский.[15]

Сближая некоторые черты истории создания, идейного и художественного содержания этих романов, я, разумеется, далек от утверждения о близости стиля Стендаля и Достоевского. По своему стилю и языку они во многом антиподы, а не близнецы. Говоря условно, Достоевский скорее близок к «бальзаковской», а не к «стендалевской» линии во французской литературе.[16] Я уже говорил о его любви к Бальзаку, Диккенсу, Гюго и Жорж Санд. В юношеские годы он зачитывался Шиллером, Гофманом, Эженом Сю. Он, в отличие от Стендаля, отнюдь не подражал «Гражданскому кодексу» и, возможно, не читал ни «Принцессы Клевской», ни «Опасных связей» Шодер-

ло де Лакло (хотя интересовался «Thérese-philosophe» д'Аржана и романами де Сада). Тем не менее, если воспользоваться определением другого французского романиста, Бальзака, Достоевский, так же как и Стендаль, был представителем «литературы идей», хотя и в ином смысле слова, чем вкладывал в свое определение Бальзак. Достоевский был величайшим художником-мыслителем прошлого века. «Идеи» играют в жизни его героев первостепенную роль. И хотя Достоевскому чужд и стендалевский «эгоизм», и скептическое отношение Стендаля к религии и церкви,— напротив, наряду с «текущей действительностью» в романах русского романиста постоянно возникают «вечные» вопросы человеческого бытия — вопросы о человеческих страданиях, о Христе как о высшем и вечном идеале, рожденном человечеством, о свободе воли и бессмертье человеческой души, о постоянной мучительной борьбе в ней Добра и Зла и т. д.,— все это не мешает сопоставлению ряда мотивов «Красного и черного» и «Преступления и наказания» (как и других романов Достоевского), выявлению известных параллелей между творчеством обоих великих романистов — русского и французского.

Свою превосходную книгу о Стендале Жан Прево заключает словами, что неповторимые особенности стиля Стендаля проистекают из того, что он «все черпает <...> из собственного сердца, беспрестанно исследует его, вопрошает снова и снова. Искусство писать, искусство жить и мыслить сливается» для него «в единый творческий процесс». Причем его главная цель — «заставить верить самому себе, увлечь нас, отождествить нас с собой. Для этого Стендаль с одной стороны заботится о том, чтобы рассказ уходил корнями в реальность», а с другой, «учится показывать реальный мир, описывая только духовную жизнь». Предельно ускоряя «темп фразы», он ограничивает себя узким кругом деталей, «отвергает совпадающие по времени главы и события. Основной закон его искусства: «в каждый момент — одна-единственная деталь». А «так как повествование не могло бы выдержать ни этот стремительный темп, ни эту узкую концентрацию точки зрения, то снова появляется автор; он думает как бы в нашем присутствии <...>». В остальное же время мы видим вещи и события «сквозь душевную жизнь», «глазами героя», и автор делает все возможное, «чтобы избежать описаний». «И, судя по их внутренней жизни эти герои (Стендаля.— *Г. Ф.*) обладают богатой и более сильной душой,

чем обыкновенные люди. «В них есть большая доля глубины, какая-то пугающая неизвестность, и всю эту неизвестность нужно сделать прозрачной...» (слова Стендаля. — *Г. Ф.*). «Стендаль унаследовал привычку подчеркивать во фразе важные слова. Он до известной степени страдает манией курсива». «Стендаль всегда стремится объединить в каком-то общем порыве героя, автора и читателя». Его персонажам свойственен избыток энергии, а также избыток ясного сознания» — и именно эти свойства героев Стендаля «лежат в основе ритма каждой страницы» его прозы «и создают его стиль».[17] Все эти замечания о стиле, персонажах и особенностях творческой манеры и писательской личности Стендаля можно отнести к стилю, персонажам, творческой манере и личности Достоевского, у героев которого, по замечанию Прево, как и у героев Стендаля, «тоже есть избыток энергии, выделяющей их среди обычных людей».[18]

Но, может быть, еще важнее другое: еще Луи-Себастьян Мерсье в «Картинах Парижа» (1781—1790) и Фридрих Шиллер в XVIII веке испытали глубокий интерес к двадцатидвухтомному изданию «Causes célebres et interéssantes» («Знаменитые и интересные судебные истории»; 1734—1743) Франсуа-Гайо де Питаваля (1673—1743). Шиллер написал в 1792 году вступительную статью к первому тому немецкого перевода его знаменитого собрания судебных процессов XVII—XVIII веков, в котором он высказал мысль о том, что подобные судебные хроники по богатству действия, хитроумному сплетению и разнообразию событий возвышаются до уровня романа, имея перед ним к тому же преимущество исторической достоверности.[19] Эта высокая оценка литературного значения судебной хроники была вполне понятна в устах автора «Разбойников», «Заговора Фиеско в Генуе», «Коварства и любви», новеллы «Преступление из-за потерянной чести» и романа «Духовидец» (оба — 1787) — произведений, в которых мотив преступления играет важнейшую сюжетную роль. Позднее Вальтер Скотт в «Эдинбургской темнице» (1818) вернулся к этой мысли Шиллера, заявив устами адвоката Харди, что «людские безумства, записанные в судебных отчетах, раскрывают перед читателем такие новые страницы человеческого сердца и такие повороты судьбы, какие ни один романист не решился бы измыслить».[20] В 1819 г. Э. Т. А. Гофман воспользовался мотивами криминальной хроники в «Госпоже де Скюдери», а в 1825 г. в «Маркизе де ла Пивардьер».

По намеченному ими пути пошел и Стендаль в работе над «Красным и черным». Вскоре после того, как в 1826 г. во Франции была основана «Судебная газета» («Gazette des Tribunaux») писатель посвятил ей заметку в издававшемся им в Лондоне журнале «Courrier anglaise», где доказывал, что «в современном обществе страсти стыдливо прячутся от всех глаз <...> Только судебные процессы срывают со страстей этот покров тайны, столь неблагоприятный для искусства <...> Материалы «Судебной газеты», интересные уже самой своей живописностью, являются документами первостепенной важности для психолога, так же, как для социолога».[21] Точно так же Достоевский, печатая во «Времени» 1861—1862 гг. и в «Эпохе» 1864 г. очерки о процессе Ласенера и других знаменитых французских уголовных судебных процессах XVIII—XIX веков,[22] писал в примечании к статье «Процесс Ласенера», «что они занимательнее всевозможных романов, потому что освещают такие стороны человеческой души, которых искусство не любит касаться, а если и касается, то мимоходом, в виде эпизода <...>».[23]

Отчеты об уголовном процессе Антуана Берта, напечатанные в конце декабря 1827 г. в «Gazette des Tribunaux», ныне доступные каждому читателю этого романа, благодаря их перепечатке в собраниях сочинений (французском и русском) и в изданиях романов и новелл Стендаля, подготовленном А. Мартино для галлимаровской «Библиотеки Плеяды»,[24] а также судебное дело А. Лафарга 1829 г. дали толчок творческому воображению французского романиста. Сложное сплетение в «Красном и черном» материала судебной хроники с широкой картиной политической, социальной и духовной жизни французского общества начала 30-х годов XIX века и обильными автобиографическими мотивами предвосхищают метод Достоевского-романиста, в «Преступлении и наказании» и последующих романах которого сложным образом объединены те же пять основных элементов — криминальные, автобиографические, социальные, философско-идеологические и психологические.

Разумеется, «Красное и черное» — не простой психологический пересказ или анализ процессов Антуана Берте и Лафарга, так же, как романы Достоевского отнюдь не являются всего лишь анализом тех уголовных преступлений и судебных процессов, которыми он пользовался, разрабатывая фабулу «Преступления и наказания», «Идиота» или «Подростка». Опираясь на

обширный и пестрый реальный материал, извлеченный из уголовной хроники эпохи, рисуя быт и нравы своего времени, вовлекая в процессы работы над романом в развертывающееся в романе действие свои заветные мысли и эпизоды своей биографии, а в построение характеров героев романа и ряда его ситуаций на свой жизненный опыт и черты многочисленных реальных прототипов своих героев, комбинируя эти черты и строя на этой основе художественное целое, авторы «Красного и черного» и «Преступления и наказания» щедро пользуются своим творческим воображением, фантазией,[25] а также данными психологической науки и судебной медицины.[26] И именно это позволяет им создать на основе изучения современности, ее быта и нравов великое художественное произедение. Причем тема преступления — в одном случае — убийство старухи-процентщицы и стремление доказать свою принадлежность к разряду людей, способных повернуть ход истории и дать человечеству новый закон бытия, а в другом не только покушение Жюльена Сореля на мадам де Реналь, но и другое, гораздо более важное,— измена Жюльена своему предназначению, отказ его от своего реального человеческого «я» в пользу стремления осуществить себя и занять соответствующее его интеллекту положение в обществе, его «бунт» и его поражение (так же, как «бунт» и поражение Раскольникова) — становятся для обоих писателей ключом для анализа психологии своих главных героев и наиболее характерных для их эпохи «идей времени».

В то же время, как уже было замечено выше, важно то, что и Стендаля, и Достоевского интересует не рядовой, а «идейный» преступник. И вместе с тем, в отличие от романов Сю, их романы чужды всякой тени мелодраматизма в изображении преступления. После личного опыта Достоевского в годы омского острога и создания «Записок из Мертвого дома» он не мог рисовать образы людей одними «черными» или «белыми» красками, как Сю, но стремился реалистически постичь и воспроизвести все тайные изгибы их души, стремясь, по собственному выражению, путем проникновения в «глубины души человеческой» найти «человека в человеке». То же самое в известном смысле применимо к Стендалю как создателю «Красного и черного».

Жюльен Сорель и Раскольников не сходны друг с другом ни по своему происхождению, ни по своей и натуре и духовным устремлениям. Первый из них — человек с сильным характером и незаурядным интеллектом, превосходящий по своим задаткам

большинство окружающих людей. Но его стремления ограничиваются желанием доказать свое превосходство над ними и завоевать достойное его блестящее положение в обществе. Для этой цели он не гнушается никакими средствами. Сердце же Раскольникова широко открыто страданиям окружающих людей — матери и сестре; чахоточной дочери его квартирной хозяйки, осужденной на раннюю смерть; спившемуся чиновнику Мармеладову и его семье и всем другим «униженным и оскорбленным». Жюльен Сорель — сын деревенского плотника, ненавидящий своего отца за его алчность и скупость и презирающий своих братьев и других хитрых и жадных деревенских простолюдинов. Раскольников же, хотя он полунищий студент, происходит из старинной дворянской семьи. Герой Стендаля восторженно относится к Наполеону и его эпохе, которая в его глазах окружена героическим ореолом. Раскольников же видит в Наполеоне, так же, как в Магомете и других сильных и смелых исторических личностях, людей, осмелившихся не подчиниться той морали, которой слепо подчиняются более обыкновенные и заурядные люди, утвердить свою волю хотя бы ценою человеческих жертв и кровавых престплений. Жюльен Сорель постоянно держит себя в руках. Все его действия, как правило, тщательно рассчитаны и хорошо продуманы. В то же время его любовные увлечения носят подчеркнуто чувственный характер. Раскольников же — глубоко жертвенная натура. Его любовь к Соне лишена какого бы то ни было чувственного оттенка. К тому же многие его действия иррациональны — таково его возвращение на место преступления при дребезжании дверного колокольчика в квартире Алены Ивановны. В отличие от холодного, сдержанного и уверенного в себе героя Стендаля, он — натура нервная, легко возбудимая, постоянно переходящая от «гордости и нарочито вызывающего поведения» к отчаянью. Ему свойственны черты избранника и мученика, сознательно приносящего себя в жертву человечеству, чтобы открыть перед ним новые пути. В то же время Жюльена Сореля и Раскольникова сближает то, что, стремясь следовать наполеоновскому примеру, они оба как бы измеряют себя наполеоновским масштабом и не раз испытывают колебания в том, способны ли они уподобиться Наполеону по силе и характеру.

При этом оба они (равно как Матильда де ла Моль, которая в романе Стендаля во многом — женский «двойник» Жюльена, хотя героем ее является не Наполеон, а ее предок — коннетабль

де ла Моль, эпоха же, люди которой вызывают ее восхищение силой своих страстей и внутренней цельностью — французский шестнадцатый век, эпоха Екатерины де Медичи, Карла IX и Маргариты Наваррской, равно как и период Фронды) — натуры не цельные, а раздвоенные. Холодный рассудок, расчетливость, головные, «фантастические» идеи ведут в их душе постоянную борьбу с их сердцем и живыми природными влечениями. И эта борьба, придающая их внутренней жизни зигзагообразный характер, — борьба холодного рассудка и его «арифметики» (по выражению Достоевского) и живой, открытый красоте мироздания, естественным человеческим чувствам и влечениям натуры Жюльена, Раскольникова и Матильды де ла Моль (а в известной степени и мадам де Реналь!) составляет главное содержание разворачивающейся на страницах обоих романов диалектики души их главных героев.

И Жюльен, и Раскольников — бунтари против законов окружающего общества. Хотя для Стендаля это в первую очередь французское общество начала 30-х годов, общество, пережившее бурную эпоху революции XVIII века и Наполеона и стоящее на пороге новых исторических мятежей, а для Достоевского — не только общество его эпохи, но и весь общественный строй эпохи цивилизации, отрекшейся от заветов Христа и от тех «вечных» законов Правды и Справедливости, которые скрыты в глубине души любого человека — будь он убийца (как Раскольников) или спившийся и потерявший свое человеческое лицо пьяница (как Мармеладов). И вместе с тем оба их героя в конце романа признают свое поражение. Причиной же его являются не только внешние обстоятельства, но прежде всего то, что в своих действиях они руководствовались ложными стремлениями, шли не по верному, а по ложному пути, хотя и самими ими свободно выбранному.

«Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя навеки...»,[27] — говорит Соне Раскольников. Но почти то же самое мог бы сказать о себе и Жюльен Сорель, когда он осознает после покушения на мадам де Реналь, что вся его жизнь была духовным самоуничтожением, убийством в себе живого, естественного человека во имя ложной, надуманной цели. Однако Жюльен, осознав гибельность своего пути, не видит для себя выхода. Он сознательно идет на эшафот, не веря в возможность нравственного воскресения и потому отвергая планы своего освобождения, добровольно

предпочитая смерть продолжению своей недостойной жизни. Достоевский же через страдание, осознание его нравственной вины перед Богом и высшей правдой ведет своего героя к духовному воскресению, «переходу из одного мира в другой». и таков же, как свидетельствует сон Раскольникова в эпилоге романа, путь, по которому должно пройти все человечество, чтобы избежать «пожаров» и «голода» и новой «неслыханной и невиданной» мировой язвы.[28] Здесь Достоевский в своих предвидениях будущего далеко опережает Стендаля, из своего XIX века бросая взор в наш XX век.

Отличны друг от друга не только характеры, идеи и мотивы преступлений Сореля и Раскольникова, но и вся композиция романов Стендаля и Достоевского. «Красное и черное» можно назвать не только романом крушения иллюзий, но и романом-биографией или романом воспитания героя. Действие его разворачивается в течение длительного времени, и герой Стендаля проходит несколько этапов в своем развитии, в ходе которых он расширяет свой духовный кругозор, обретает новый жизненный опыт, растет и развивается интеллектуально. Покушение на м-м де Реналь — лишь один из конечных (и, в сущности, второстепенных) эпизодов жизненного пути героя, который ведет его к отрезвлению и пониманию ложности его насильственного самовоспитания. В «Преступлении и наказании» же действие предельно спрессовано. Свое преступление герой совершает на первых страницах романа. Достоевского интересует не путь воспитания его героя, а последствия его преступления, духовный кризис Раскольникова, ведущий его к нравственному отрезвлению. О прошлом героя и его сложных размышлениях о несправедливости законов человеческого бытия мы узнаем лишь после того, как «идея» его созрела и преступление уже совершено. Роман-биография сменяется под пером Достоевского роман-трагедией, сближаясь с драмами Эсхила и Шекспира.

Наконец, еще два заключительных замечания. Жюльен Сорель на своем жизненном пути проникает и в духовную семинарию, и в дом провинциального дворянина, мэра Варьера месье де Реналя, и в аристократический особняк маркиза де ла Моль. Перед его глазами широко раскрывается политическая жизнь не только французской провинции, но и Парижа, и даже королевского двора, высшей знати и высших прелатов французской церкви. В «Преступлении и наказании» действие сосредоточено

в районе Сенной площади и других местах обитания рядовых обитателей Петербурга и петербургской бедноты. Но в своем следующем после «Преступления и наказания» романе «Идиот» Достоевский переносит значительную часть действия в дома петербургского дворянства и купечества. Причем и речь, произнесенная князем Мышкиным о предназначении русского дворянства и аристократии играть выдающуюся роль в судьбах России, и сложный, неоднозначный образ Рогожина указывают здесь отчетливо и на иную историческую эпоху, которую Россия 60-х годов XIX века переживала по сравнению с Францией времен Стендаля, и на совершенно иное отношение Достоевского к русскому дворянству и купечеству, чем то, которое отражено в изображении чопорного и вместе с тем неуверенного в себе месье де Реналя, политических единомышленников честолюбивого роялиста маркиза де ла Моля и собирающейся в его доме дворянской молодежи, и также грубого и отталкивающего выскочки Вальне. Тем примечательнее момент, который, быть может, служит свидетельством уже не типологического сходства ряда мотивов «Красного и черного» и «Преступления и наказания», а непосредственного влияния Стендаля на Достоевского. Это мотив разбитой вазы. У Стендаля Жюльен Сорель, разбивает особенно любимую хозяйкой дома маркизой де ла Моль японскую вазу, в замешательстве, испытываемом им под влиянием отчаяния и уязвленной гордости, вызванными странным поведением Матильды, переживающей в этот момент подобное же душевное смятение и очередной прилив гордости (ч. 2, гл. XX). Эпизод с вазой имеет в романе и символическое значение: он, с одной стороны, символизирует тот вихрь страстей, который после того как Матильда отдалась Жюльену постоянно вновь и вновь будет нарушать прежний однообразный, чинный и благопристойный порядок и безукоризненную светскость манер, которая царила в особняке аристократов де ла Молей, из-за вторжения в него плебея Жюльена, а с другой стороны, служит предвестием трагической судьбы обоих героев-любовников. У Достоевского же разбитая Мышкиным ваза (ч. 4, гл. VII) становится символом бездны, отделяющей Мышкина с его высокими христианскими идеалами и экстатическим состоянием, предшествующим его эпилептическим припадкам, состоянием, во время которого Мышкин предчувствует

возможность наступления будущей «мировой гармонии», от людей высшего общества, собравшихся в гостиной Епанчиных. И вместе с тем разбитая ваза здесь — символ непорочности и неизбежной трагической судьбы самого героя, совмещающего в себе возвышенные черты «князя Христа», пушкинского «рыцаря бедного» и сервантесовского Дон Кихота с непонятными для более ординарных натур полудетским простодушием, наивностью и неспособностью подчиниться законам жизни людей большого света, которые делают его в их глазах «идиотом».

И, наконец, подобно Жюльену Сорелю, князь Мышкин поставлен здесь между двумя женщинами с противоположными характерами — Настасьей Филипповной и Аглаей (ситуация, которая позднее в модифицированном виде дублируется в «Подростке» и «Братьях Карамазовых», где образы матери Аркадия Долгорукого и госпожи Ахмаковой в первом романе или Катерины Ивановны и Грушеньки во втором образуют столь же несходную пару женских персонажей, как фигуры мадам де Реналь и Матильды де ла Моль в «Красном и черном»). Впрочем, изображение двух несходных, противоположных по своему характеру женских натур представляет один из излюбленных мотивов как античной трагедии, средневекового эпоса, многочисленных народных баллад, романов Вальтера Скотта, драматурга Шиллера и т. д. Встречается оно и у Достоевского до создания «Идиота» — в «Неточке Незвановой» и других произведениях 40—60-х годов. Тем не менее гордость Настасьи Филипповны и Аглаи, их соперничество, борьбу, происходящую в душе каждой из них, можно рассматривать если не как свидетельство знакомства Достоевского с романом Стендаля, то как своеобразную психологическую параллель к взаимоотношениям обеих героинь «Красного и черного», которая служит еще одним свидетельством близости художественного мира обоих писателей, столь несходных друг с другом по основным духовным параметрам своего творчества и вместе с тем близких по глубине своего психологического анализа человеческой души, ее колебаний, противоречий, влечений и соблазнов. Остается добавить лишь, что, несмотря на гениальный «Этюд о Бейле» Бальзака и на высокую оценку творений Достоевского Белинским, Аполлоном Григорьевым, Салтыковым-Щедриным, Страховым, Львом Толстым, Владимиром Соловьевым, их художес-

твенный гений был оценен полностью не в XIX, а в XX веке. Понимание масштаба их творческих открытий постоянно растет и увеличивается в наши дни.

[1] *Эсенбаева Р. Н.* Стендаль и Достоевский: типология романов «Красное и черное» и «Преступление и наказание»: Учебное пособие. Тверь, 1991. (Тверской гос. университет). Ср.: Steinberg S. A la recherche de la liberté ou le mythe de Napoléon dans deux romans français et dens deux romans russes. // «Revue de la litiérature comparée». 1977, [1] 1. P. 8—23.

[2] В первую очередь, здесь важна превосходная обобщающая статья Б. Г. Реизова «Русские эпизоды в творчестве Стендаля», вошедшая в книгу: *Реизов Б. Г.* Историко-литературные исследования. Л., 1991. С. 156—195.

[3] *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16 (17) т. Т. 14. 1941. С. 166, 172. Ср.: Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. 1827—1832. Л., 1927 (см. по указателю); *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 96—97, 371—373.

[4] См.: *Кочеткова Т. В.* Стендаль и Вяземский // Вопросы литературы, 1959. № 7. С. 148—155. Ср.: Переписка А. И. Тургенева с кн. П. А. Вяземским. Т. 1. Пг., 1921. С. 126, 197, 200—205.

[5] *Менье А.* К вопросу о Стендале в России // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 104—109. Ср.: *Кочеткова Т. В.:* 1) Стендаль в России // Stendalh Club, № 12. 15 июня 1961; 2) Стендаль и русские писатели // Проблемы лигвистики и зарубежной литературы. Рига, 1968; С. 115—126; ср.: Стендаль. Библиография русских переводов и критич. литература. М., 1976.

[6] *Виноградов А.* Стендаль и его время. М., 1960. С. 293—299; *Мюллер Кочеткова Т. В.* Стендаль по материалам архива А. И. Тургенева // Ученые записки Рижского гос. университета. 1972. Т. 174. С. 118—134.

[7] *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (юбилейное издание в 90 томах). Т. 74. С. 194—195; Т. 83. С. 410; Т. 84. С. 24; Литературное наследство. № 37—38. С. 482; P. Boyer. Chez Tolstoi. Paris. 1950. P. 31—48; Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960. Т. П.

[8] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 19. Л., 1979. С. 90.

[9] *J. Ernest-Charles.* «Un adolescant» par Dostoevsky. «La Revue Bleu», T. XXIX. № 22. 20 Septembre 1902. Ср. его же: Les Samedis Littéraires. Paris. 1903. Pp. 332—337.

[10] *Nietzshe Fr.* Werke. Taschenausgabe. Leipzig. s. a. Bd. X. S. 332—334.

[11] Лит. газета. 1934. 4 августа.

[12] *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1981. С. 215.

[13] Отеч. зап. т. 212. № 1. Отд.; II. С. 28—64.

[14] Там же. № 3. Отд. I. С. 151—204; № I. С. 391—428; № 5—6. Отд. I. С. 509—558. Тогда же вышли в России другие первые статьи о Стендале В. Чуйко «Генрих Бейль (Стендаль)» (Дело. 1874. №№ 10, 12); П. Боборыкина «Реальный роман во Франции» (ОЗ. 1874. Т. 226. Отд. II. № 6). Все эти номера «Отечественных записок» были в библиотеке Достоевского.

См.: *Гроссман Л.* Достевский-художник // Творчество Достоевского. М., 1959. С. 339.

[15] Последняя мысль была высказана в беседе автора с Е. Г. Эткиндом, которому автор приносит за это свою благодарность.

[16] См. о Достоевском и Бальзаке классическую статью Л. Гроссмана // *Гроссман Л.* Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 64—115.

[17] *Прево Ж.* Стендаль. Опыт исследований литературного мастерства и психологии писателя. М.; Л., 1960. С. 392—408. Ср. там же: с. 243, 257—262 (о «контрапункте» основного действия и прерывающихся его побочных эпизодах, роли диалога и драматических элементов в «Красном и черном», «парных» второстепенных персонажах «двойников» у Стендаля, о роли в его романе внутреннего монолога, а также о внутреннем динамизме, присущем его персонажам первого (которых мы видим «изнутри») и статичности персонажей второго плана).

[18] Там же. С. 406.

[19] *Schiller F.* Vorrede zu dem Werk: Merkwürdige Rechtsfälle. Nach Pitaval (1792) // Sillers Werke. Vollstandige Ausgabe in 15 teilen. Bd. 11. Berlin-Leipzig-Wien-Stuyygart. s. a. S. 427—430.

[20] *Скотт В.* Собр. соч. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 18—19.

[21] См.: *Реизов Б. Г.* Стендаль. Художественное творчество. Л., 1978. С. 68.

[22] Об источнике, которым пользовался Достоевский, публикуя истории этих процессов, см.: XIX, 284. Ср.: *Рак В. Д.* Источник очерков о знаменитых судебных процессах в журнале братьев Достоевских // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1. С. 239—240.

23 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 19. С. 89—90.

[24] *Стендаль.* Собр. соч. Т. 1. М.; Л., 1937. С. 486—518; ср.: *Stendhal.* Romans et Nouvelles. Paris. 1952. Pp. 215—218; *Dumolard H.* Pages stendhaliennes. Grenoble. 1928; *Fonville R.* Le véritablle Julien Sorel. Paris. 1971; *Liprand C.* Au coeur de Rouge. L'affaire Lafargue et Le Rouge et le Noir. Lausanne. 1961; Реизов Б. Г. Стендаль. Художественное творчество. С. 67—74. Изложение и психологический анализ процесса Лафарга (ноябрь 1828 г.) Стендаль включил в текст «Прогулок по Риму» (1829) — до завершения работы над «Красным и черным» (См.: *Стендаль.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 10. С. 536—551), так же, как у Достоевского публикация во «Времени» и «Эпохе» очерков о знаменитых судебных процессах XVIII—XIX веков и создание психологической характеристики Ласенера (1861) предшествовала созданию «Преступления и наказания».

[25] У Стендаля «даже для одной страницы,— пишет Ж. Прево,— источник (жизненный прототип или литературный прообраз.— *Г. Ф.*) никогда не бывает единственным: всевозможные объективные данные должны вегда сочетаться с каким-нибудь давним личным воспоминанием, чтобы ожить и оказать плодотворное влияние на творческое вообразажение автора» (*Прево Ж.* Стендаль. С. 235). То же самое, как показано на огромном числе примеров в комментариях к академическому Полному собранию сочинений Достоевского в 30 томах, относится к автору «Преступления и наказания».

[26] Стендаль изучал трактаты П. Ж. Кабаниса, Мен де Бирана и другую научно-физиологическую и судебно-медицинскую литературу своего времени. Точно так же Достоевский (о чем свидетельствуют воспоминания А. Е. Ризенкампфа и состав его библиотеки) с юных лет интересовался медицинской и психофизиологической литературой, изучал труды Ф. Галля, «Psyche» Л. Г. Каруса, «Рефлексы голоного мозга» И. М. Сеченова, работы К. Бернара и т. д. Ср.: *Забабурова Н. В.* Стендаль и проблемы психологического анализа. Ростов, 1982. С. 44—50, 58—70, 79, 111; *Rice J. L.* Dostoevsky and the Healing Art. Ann Arbor. Michigan. 1985.

[27] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т. 6. С. 322.

[28] Там же. С. 420.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ДОСТОЕВСКОГО

1

Первые из тех, кто писал о творчестве Достоевского в России и на Западе, упрекали его нередко в небрежности литературной формы — сюжетного построения, стиля и языка его романов и повестей. Они утверждали, что романы Достоевского (в отличие от романов таких его современников, как Тургенев и Гончаров) сумбурны, стилистически недостаточно отделаны, что разные герои у него говорят одним и тем же языком, употребляют одни и те же слова и обороты. Эти и аналогичные другие упреки можно встретить даже у таких выдающихся критиков, как Н. А. Добролюбов в России или М. Э. де Вогюэ во Франции.[1] В «нехудожественности», «неряшливости», «искусственности» упрекали Достоевского также Лев Толстой, И. А. Бунин, В. Д. Набоков.[2]

Позднее, когда подобное ошибочное представление стало достоянием значительного числа историко-литературных работ о Достоевском, авторы этих работ пытались найти мнимым недостаткам художественного стиля Достоевского оправдание в том, что, как не раз указывал сам Достоевский в своих письмах (см., например, письма Достоевского к брату, А. Н. Майкову, С. А. Ивановой 1859—1870 гг.— 28_1, 324; 29_1, 70, 134),[3] в отличие от Толстого, Тургенева и Гончарова, он, будучи, по собственным словам, «литератором-пролетарием» (28_2, 30) и вынужденный, в отличие от писателей, обеспеченных достаточным имущественным состоянием, заранее получать денежные авансы за свои романы от издателей тех журналов, в которых

они печатались (А. А. Краевского, М. Н. Каткова), не обладал необходимым досугом для того чтобы медленно и спокойно работать над каждым из своих произведений, тщательно отделывая его стилистически. Связанный предварительной договоренностью и надвигающимися сроками выхода тех книжек журнала, для которого была предназначена соответствующая часть произведения, он был вынужден писать свои произведения с лихорадочной быстротой, не имея времени для их литературной отделки.

Между тем, хотя письма Достоевского, в которых он жаловался на тяжелые условия своей литературной работы, — тем более, что ее затрудняли не только необходимость приступать к писанию начальных частей и глав произведения до того как были обдуманы планы его последующих глав и еще не сложилась обычно общая схема его произведения в целом (а также спешить окончить каждую из его последующих частей, предназначенных для публикации к требуемому сроку), но и прерывавшие работу припадки его болезни дают вполне достоверное представление о внешней стороне его творческого процесса, они отнюдь не объясняют основных композиционных и стилистических особенностей его романов. Ибо, во-первых, уже сравнительно очень скоро после того как Толстой, друг Достоевского А. Н. Майков или Вогюэ высказали свои замечания о недостатках, присущих художественному стилю Достоевского, его творчество не только получило широчайшее литературное признание во всем мире, но и обнаружилась глубочайшая продуманность, художественная целесообразность и продуктивность всех тех особенностей художественного письма Достоевского, которые представлялись его современникам «недостатками» этого письма. Более того, сегодня можно с уверенностью сказать, что именно те особенности стиля Достоевского, которые наиболее смущали его современников и казались им отклонением от привычных для них норм «хорошего» литературного стиля, обеспечили Достоевскому художественное бессмертие, сделав его признанным учителем большинства писателей XX века во всем мире. Так же как трагедии и комедии Шекспира не укладывались в художественные каноны эстетики классицизма, что побудило Вольтера признать его «гениальным варваром», «пьяным дикарем», романы Достоевского именно потому не отвечали привычным для большинства

писателей и критиков XIX века требованиям «хорошего стиля», что они были обращены не к XIX, а к XX веку, предвосхищая значительную часть его художественных завоеваний и открытий. А, во-вторых, более тщательный анализ жизни и творчества Достоевского со всей очевидностью свидетельствует, что Достоевский и не мог писать иначе, чем писал, ибо его художественный стиль соответствовал глубочайшим внутренним потребностям его натуры. И как художник, и как мыслитель Достоевский никогда не ощущал состояния удовлетворенности, покоя, безмятежности. Его натуре были свойственны чувства постоянного лихорадочного напряжения, духовные падения и взлеты. Нервный и порывистый стиль повествования, гиперболизм страстей героев Достоевского, живущих в состоянии крайнего напряжения и беспокойства, уплотненность действия его романов во времени, вследствие которой развитие событий в них достигает крайней стремительности и одно из них как бы торопит другое, врывающиеся в жизнь героев одна за другой неожиданные случайности, приобретающие в ходе развития событий фатальное, роковое значение, нагромождающиеся в ходе действия вновь и вновь тайны и «загадки», сменяющиеся контрасты света и тени, прозаически обыденного и «фантастического», трагедии и буффонады или гротеска, постоянно прерывающие повседневный, будничный ход события взрывы страстей, патетические излияния и бурные конклавы (по терминологии Л. П. Гроссмана[5]), необычная для современников Достоевского любовь автора к героям «странного» характера и «странной» мысли, мечтателям, фантазерам, к самоубийцам и юродивым, неожиданно озаряющее лица и события причудливым светом, введение в ткань трезво реалистического — по своей основной окраске — повествования символических образов и мотивов — все эти характерные черты стиля романов Достоевского являются прямым выражением индивидуальных особенностей духовного склада автора этих романов. Причем немаловажно заметить и другое: вопреки широко распространенному взгляду, Достоевский легко мог бы избрать более уравновешенный и спокойный образ жизни: та часть отцовского наследства, получения которой он не без труда добился от мужа его старшей сестры П. А. Карепина, могла обеспечить ему в первые годы его писательства, хотя и скромное, но все же достаточное на первое время для обеспе-

чения условий спокойного литературного труда существование. Однако Достоевский был слишком азартной натурой, чтобы тщательно рассчитывать свои материальные ресурсы, соразмеряя их со своими потребностями и откладывая средства на будущее. Он гораздо легче растрачивал свои доходы, чем получал их, щедро раздавая полученные деньги друзьям и знакомым или просто бросая их на ветер. Эта азартность натуры Достоевского проявилась и в его увлечении идеями наиболее радикально настроенного из петрашевцев — Н. А. Спешнева, в строго конспиративный кружок которого, стремившегося «произвести переворот в России» (18, 194), Достоевский не только сам вступил в 1847 году, но и пытался безуспешно вовлечь А. Н. Майкова, и в его страстных увлечениях его будущей первой женой М. Д. Исаевой, а позднее — А. П. Сусловой, в его решении после смерти брата — при отсутствии собственных средств к жизни и постоянных источников дохода — принять на себя его долговые обязательства, а равно и тех фантастических планах одним ударом освободиться от опутывающих его долгов путем хитроумно рассчитанного «верного», «беспроигрышного» выигрыша, которые Достоевский во время своих заграничных скитаний в 60-е годы тщетно пытался осуществить за игорным столом, или за рулеткой в Висбадене, Бад Гомбурге и других немецких курортных городках.

Следует обратить внимание и еще на одно немаловажное обстоятельство, опровергающее расхожее представление о том, что Достоевский мог уделять лишь минимальную долю внимания композиции, языку и стилю своих романов, так как, работая над ними, он испытывал постоянное стеснение, будучи связан с необходимостью доставить своим издателям необходимую «порцию» законченного текста ко времени сдачи в набор очередной книжки журнала: если мы сопоставим время творческой работы Достоевского над большинством его крупных произведений со временем работы над их романами и повестями большинства русских современников Достоевского, то оказывается, за немногими исключениями, что его творческий процесс отнюдь не был более коротким, чем у последних. Так, «Записки из Мертвого дома» Достоевский задумал в 1854—1855 годах, а, приступив к их написанию осенью 1860 года, закончил их два года спустя, так что работа над ними растянулась в целом почти на семь-восемь лет, а писание их — на два года. Первые размышления

над замыслом «Преступления и наказания», по свидетельству А. П. Сусловой, относятся к 1863 году, в 1864 г. Достоевский обдумывал первую редакцию этого романа («Пьяненькие»), но лишь в сентябре 1865 года роман (в его окончательной редакции) был начат, а через полтора года завершен печатанием. Первые абрисы будущих романов «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы» возникли в рабочих тетрадях Достоевского в 1868—1870-х годах — почти за три года до того, как Достоевский присупил к писанию первого из этих романов. Лишь два романа — «Игрок» и «Идиот» были написаны в рекордно короткие сроки (первый — в течение одного месяца, а второй — в течение неполных полутора лет). Таким образом, постоянные жалобы Достоевского в письмах о постоянной спешке в работе над его романами свидетельствуют, как мы увидим ниже, отнюдь не о его небрежном отношении к композиции и стилю его романов, не о его художественной невзыскательности, а наоборот — о его крайней писательской требовательности к себе. Вопреки сложившимся мнениям, именно исключительная требовательность Достоевского к художественной стороне его романов была главной из тех причин, которые побуждали его в письмах жаловаться на невозможность довести работу над каждой «порцией» отсылаемого в редакцию текста до искомой степени совершенства. Другая — не менее важная — особенность творческого процесса Достоевского, которую мы постараемся продемонстрировать ниже, состояла в том, что в ходе работы над каждым произведением — в силу уникального богатства воображения писателя — одни планы у него постоянно сменялись другими, в результате чего первый, подготовительный период работы почти над каждым затягивался на срок, значительно превышавший время, предназначенное для непосредственного изготовления окончательного, дефинитивного текста.

2

О той требовательности, которую Достоевский предъявлял к своим произведениям, свидетельствует уже то, что до нас не дошел текст ни одного из его первых опытов. Из воспоминаний друга Достоевского А. Е. Ризенкампфа и из писем самого писателя мы знаем, что его творчеству романиста предшествовали

три его драматических опыта — исторические трагедии «Борис Годунов» и «Мария Стюарт» и драма (основанная на мотивах повести Гоголя «Тарас Бульба») «Жид Янкель». Все эти драматические опыты были безжалостно уничтожены автором, и мы можем только строить более или менее гипотетические догадки о том, что побудило Достоевского обратиться ко всем трем сюжетам. Так, например, возникает предположение, что Достоевский, возможно, хотел изобразить Бориса Годунова не после, а до совершения преступления, обдумывающего и осуществляющего свой замысел — такое предположение напрашивается из сопоставления «Бориса Годунова» и «Преступления и наказания». Точно так же в «Марии Стюарт» Достоевский, по-видимому, если учесть его позднейшие многократные обращения к сценам столкновения двух соперниц — Настасьи Филипповны и Аглаи, Грушеньки и Катерины Ивановны и т. д.,— намеревался представить противоречие между Елизаветой и Марией Стюарт в форме эпизодов динамически развивающегося, нарастающего психологического противоборства двух сложных, внутренне раздвоенных — сильной и слабой — женских натур. Но все эти и другие возможные предположения о побуждениях, которыми руководствовался Достоевский в работе над своими ранними драматическими опытами, остаются гипотетическими ввиду отсутствия в нашем распоряжении планов (или хотя бы фрагментов) этих произведений.

Мемуаристами многократно высказывались предположения, что уже в годы учения в Инженерном училище (1838—1841) Достоевский задумал роман «Бедные люди». Однако эти предположения опровергаются письмами Достоевского к его брату, из которых видно, что мысль попытаться испробовать свои силы в качестве романиста пришла Достоевскому лишь после того как он закончил перевод «Евгении Гранде» Бальзака, то есть в начале 1844 года. 30 сентября 1844 г. Достоевский сообщает брату как неожиданную для него новость, что, не рассчитывая больше на успех своих драм и их театральные постановки, он «кончает» роман «в объеме „Eugénie Grandet"» и уже переписывает его для журнальной публикации (28_1, 100). Однако прежде чем завершить работу над этим первым своим романом, «Бедными людьми», Достоевский дважды «переделывает и переписывает» его, причем мотивировка этих переделок сразу же раскрывает перед нами внутреннюю сложность и длительность творческого процесса Достоевского.

«Мой роман, от которого я никак не могу отвязаться,— пишет Достоевский брату 4 мая 1845 года, оправдывая свою медлительность,— задал мне такой работы, что если бы знал, так не начал бы его совсем. Я вздумал его еще раз переправлять, и ей-богу к лучшему; он чуть ли не вдвое выиграл. Но уж теперь он кончен, и эта переписка была последняя. Я слово дал до него не дотрагиваться. Участь первых произведений всегда такова, их переправляешь до бесконечности. Я не знаю, была ли „Atala" Chateaubrian'a его первым произведением, но он, помнится, переправлял ее 17 раз! Пушкин делал такие переправки даже с мелкими стихотворениями.Гоголь лощит свои чудные создания по два года, и если ты читал „Voyage Sentimental" Стерна — крошечную книжечку, то ты помнишь, что Walter Scott в своем „Notice" о Стерне говорит, ссылаясь на авторитет Лафлера, слуги Стерна. Лафлер говорит, что он исписал чуть ли не сотню листов бумаги о своем путешествии во Францию <...> Не понимаю, каким образом этот же самый Вальтер Скотт мог в несколько недель писать такие, вполне оконченные создания, как „Маннеринг", например. Может быть, оттого, что ему было 40 лет» (28_1, 109).

Из этих признаний видно, что Достоевский, уже приступая к своему первому роману, ставил перед собой весьма серьезные и ответственные задачи и вовсе не склонен был (хотя он в это время сильно нуждался в деньгах) торопиться с его завершением. «Брат, в отношении литературы,— писал он в предыдущем письме к брату от 24 марта 1845 года,— я не тот, что был тому назад два года. Тогда было ребячество, вздор. Два года изучения много принесли и много унесли» (там же, с. 108). Развивая в цитированном письме ту же тему, он продолжает: «Я хочу, чтобы каждое произведение мое было отчетливо хорошо. Взгляни на Пушкина, на Гоголя. Написали немного, а оба ждут монументов <...> Зато слава их, особенно Гоголя, была куплена годами нищеты и голода. Старые школы исчезают. Новые мажут, а не пишут. Весь талант уходит в один широкий размах, в котором видна чудовищная недоделанная идея и сила мышц размаху, а дела крошечку. Béranger сказал про нынешних фельетонистов французских, что это бутылка Chambertin в ведре воды. У нас им тоже подражают. Рафаэль писал годы, отделывал, отлизывал, и выходило чудо, боги создавались под его

рукою. Vernet пишет в месяц картину, для которой заказывает особых размеров залы, перспектива богатая, наброски, размашисто, а дела нет ни гроша. Декораторы они!» (28_1, 107).

Несмотря на то что «Бедные люди» были закончены весной 1845 года и восторженно приняты Григоровичем, Некрасовым, Белинским и всем его кружком, роман этот появился в печати лишь в феврале 1846 года, причем год, прошедший со времени окончания романа до его появления в печати, Достоевский использовал для новых поправок к рукописи, а позднее трижды на протяжении своей жизни (в 1847, 1860 и 1865 годах) возвращался к его тексту для новых исправлений. Все это неопровержимо показывает, что Достоевский, вопреки мнению позднейших исследователей, уже в период работы над своим первым романом с исключительной тщательностью относился к поискам оптимально удовлетворявшей его формы повествования и стилистической отделке написанного.

После написания «Бедных людей» темп работы над следующими его произведениями 40-х годов значительно ускоряется. Так, начатый сразу же после окончания «Бедных людей», летом 1845 года роман «Двойник» был опубликован уже в январе 1846 года. А рассказ «Роман в девяти письмах» Достоевский, по собственному признанию, написал в ноябре 1845 года «в одну ночь» (28_1, 117). Однако, если в первое время после написания «Бедных людей» успех романа заставил его на какое-то время забыть о «подводных камнях», подстерегающих тех современных романистов, которые «мажут, а не пишут», то уже в работе над «Хозяйкой» (1846—1847), «Белыми ночами» (1848), «Неточкой Незвановой» (1847—1849) Достоевский возвращается к более строгому и взыскательному отношению к процессу создания художественного текста.

Достоевский отчетливо сознает, что необходимость зарабатывать деньги на жизнь своим писанием, вынуждающая его отказаться от мечты печатать свои произведения в виде отдельных книг и публиковать их в журналах и альманахах, получая обычно денежный аванс за их публикацию до окончания работы над завершением очередной повести, фактически ставит его в положение, ничем не отличающееся от положения рядового ремесленника или наемного рабочего: «Отдавать вещь в журнал,— пишет он брату,— значит идти под ярем не только

главного maitre d'hotel'я, но даже всех чумичек и поваренков, гнездящихся в гнездах, откуда распространяется просвещение» (28_1, 106). А в одном из следующих писем, описывая свой образ жизни, он характеризует свои произведения, как «товар»: «<...> Я прожил много денег, то есть ровно 4500 руб<лей> со времени нашей разлуки с тобою и на 1000 руб<лей> ассигнациями продал вперед своего товару» (там же, с. 119). Но его утешает то, что у него постоянно «бездна идей», и это дает ему возможность «писать беспрерывно» (там же, с. 116, 119; с. 109, 118 и др.).

Характерно, что Достоевский (как видно их его писем) чрезвычайно болезненно реагировал на неудачу тех своих ранних произведений, которые, хотя и писались им с горячим увлечением, но позднее вызвали упреки Белинского и других критиков 40-х годов, побудившие Достоевского постепенно убедиться в своей творческой неудаче. В этом отношении особенно характерно позднейшее отношение Достоевского к «Двойнику» и «Хозяйке». Обе эти повести имели для определения путей развития позднейшего творчества Достоевского большое значение: о первой из них сам Достоевский многократно писал, что в ней он пытался впервые выразить тот комплекс идей, к которому он позднее постоянно возвращался в своих повестях и романах 60-х и 70-х годов (начиная с «Записок из подполья» и до «Братьев Карамазовых») и который он был склонен расценивать как одно из своих главных художественных открытий: тему неизбежной раздвоенности и нравственных терзаний, которые в XIX веке стали уделом человека «русского большинства» (16, 329) — так же, как его мыслящих современников на Западе. Точно так же в «Хозяйке». Достоевский впервые затронул характерный для его позднейшего творчества и публицистики вопрос об отношении интеллигенции и народа в России и о возможности искушения и добровольного нравственного порабощения человека «слабого сердца» деспотической властью над ним другого — более сильного человека,— мотив, предвосхищающий его знаменитую «Легенду о Великом Инквизиторе». Однако, как понял Достоевский уже вскоре после написания обеих этих повестей, в 1840-х годах он — да и вся русская литература — еще не были подготовлены к тому, чтобы эти темы получили в творчестве Достоевского тот грандиозный символи-

ческий масштаб, который они обрели в его позднейших произведениях. И не случайно поэтому Достоевский, уже в 1847 году задумавший коренным образом переделать «Двойника» с целью более отчетливо и резко выявить те «вечные», общечеловеческие вопросы, которые еще более или менее смутно проступали в его сознании во время писания первой редакции этой повести, несколько раз в 1860-е годы возвращался к мысли об этой переделке (ср.: 1, 432, 484—489; 28₁, 141 и др.), но в конце концов ограничился лишь ее сокращением, стилистической правкой и сравнительно незначительной переделкой ее внешней структуры, отложив на будущее более полное осуществление своего замысла.

3

При всем значении ранних произведений Достоевского, те свидетельства, которыми мы обладаем для воссоздания их творческой истории, сравнительно немногочисленны: при аресте Достоевского 23 апреля 1849 г. по делу петрашевцев, рукописи его ранних произведений были взяты для ознакомления в знаменитое III Отделение (название тогдашнего жандармского управления), и до нас дошли лишь их немногочисленные фрагменты. Но кроме того — и это еще более важно — со времени возвращения Достоевского в Петербург из Сибири в 1860 году, основные особенности его творческого процесса во многом изменились по сравнению с периодом его раннего творчества (1845—1849) и со времени возвращения к литературной работе в Семипалатинске до получения писателем разрешения на переезд в Петербург. С 1861 года и до конца жизни Достоевский систематически пользуется для своей работы записными книжками и рабочими тетрадями, в которые он ежедневно заносит свои размышления и творческие замыслы (которые весьма беспорядочно и хаотично перемежаются в них с записями адресов, расходов и другими заметками, сделанными для памяти). Эти записные книжки и рабочие тетради — бесценное сокровище для современного изучения творчества писателя.[6] Причем их значение особенно увеличивают два обстоятельства: во-первых, именно период предварительного обдумывания произведения,

бесконечных, длительных возвращений к его замыслу, который представал перед Достоевским постоянно в разных, несходных его аспектах и лишь постепенно выкристаллизовывался из его многочисленных и весьма хаотических записей (причем в процессе этой кристаллизации первоначальный замысел иногда коренным образом менялся, претерпевая под пером автора ряд своеобразных «революций») был в творческом процессе Достоевского, как свидетельствуют его тетради, наиболее длительным и требовал от него особого напряжения сил и художественного воображения. А, во-вторых, после того как Достоевский в 1866 году был вынужден, оказавшись после смерти своего старшего брата Михаила в особенно стесненных материальных условиях, в соответствии с условиями договора со Стелловским, для написания романа «Игрок» (который, как мы знаем, он должен был завершить и представить издателю Стелловскому в готовом для издания виде к строго определенному сроку) он был вынужден для ускорения процесса создания окончательного текста романа обратиться к помощи стенографистки. Эта стенографистка, А. Г. Сниткина, ставшая через год второй женой писателя, начиная с этого времени стала его неизменным помощником в работе: закончив обдумывание общей схемы сюжета романа, группировку его основных персонажей и завязку, Достоевский диктовал А. Г. Сниткиной одну за другой его главы по мере того как они складывались у него в голове. Стенографические записи этих глав жена Достоевского расшифровывала и переписывала от руки, после чего писатель внимательно перечитывал их и вносил в рукопись новые уточнения и стилистические исправления, не подвергая их однако — за исключением некоторых отдельных случаев (о части которых будет сказано ниже) — столь же существенной переработке, которую его роман претерпевал на первой — предварительной — стадии работы над ним, после окончания которой начинался процесс его диктовки и стенографирования. Получив от жены расшифрованную ею рукопись, Достоевский нередко переписывал ее заново, после чего изготовленная им беловая рукопись отдавалась для новой переписки или непосредственно шла в печать. В силу обеих указанных особенностей творческой работы 60—70-х годов, мы обладаем сегодня полным текстом его записных книжек, но до нас дошли лишь немногие страницы тех поздней-

ших черновых и беловых автографов его романов и повестей, которые отражают процесс дальнейшей творческой работы над ними после того как их замысел, основные перипетии и характеры их главных персонажей определились в его первоначальных набросках и заготовках, запечатленных в его рабочих тетрадях. Лишь для одного романа Достоевского «Подросток» сохранился полный свод всех черновых материалов писателя, отразивших все последовательные стадии становления его замысла — от первых подготовительных материалов к роману в рабочей тетради Достоевского 1874 года до черновых и беловых рукописей 1875 года, которые позволяют проследить последующие стадии работы над ним.[7] По-видимому, такой же полный свод рукописных материалов к последнему роману Достоевского «Братья Карамазовы» был сохранен после смерти писателя его женой в составе других рукописей Достоевского, но, к сожалению, он был впоследствии утрачен и местонахождение тех черновых и наборных рукописей этого романа, которые отразили творческую работу над ним автора после завершения подготовительных материалов к нему в его записной тетради, до сих пор, несмотря на их розыски, производившиеся несколькими поколениями исследователей в архивах различных стран, не установлено. От остальных же художественных произведений Достоевского (в отличие от его публицистики), кроме весьма обильного материала уникальных по своей ценности предварительных материалов к ним, до нас дошли лишь незначительные фрагменты позднейшего рукописного текста, не дающие возможности проследить все последовательные стадии творческой работы писателя над ними.

Различие между большим количеством и полнотой дошедших до нас записных книжек и рабочих тетрадей Достоевского и сравнительной скудостью его позднейших творческих рукописей вряд ли можно признать случайным (хотя одни из недошедших до нас его рукописей, как, например, рукописи «Братьев Карамазовых», могли, о чем уже говорилось выше, быть похищены из банковского сейфа, в котором они хранились в годы Октябрьского переворота и гражданской войны в России, а другие (рукописи «Идиота» и двух первых частей романа «Бесы»), если верить воспоминаниям его жены, были уничтожены Достоевским при возвращении в Россию из-за границы в 1871 году из

опасения перлюстрации его бумаг[8]). По свидетельству Достоевского, он, по крайней мере в 60—70-е годы, склонен был проводить принципиальное различие между первой и последующими стадиями своей творческой работы, характеризуя первую из них как работу «поэта», а вторые как работу «художника», «артиста». Этому различию Достоевский приписывал весьма важное, едва ли не определяющее значение, о чем свидетельствуют две его одинаковые по смыслу эстетические декларации по этому поводу, относящиеся к различным годам жизни (причем одна из них высказана им в частном письме, а другая через пять лет в подготовительных черновых материалах к роману «Подросток»). Вот обе эти записи: «Поэма,— писал Достоевский, выражая мысль о двух стадиях своего (как и всякого художника) творческого процесса в письме к А. Н. Майкову от 15 (27) мая 1869 года из Флоренции, поглощенный в эти дни после завершения романа „Идиот" рядом новых идей, еще искавших в это время своего художественного воплощения (идей, реализацией которых стали, с одной стороны, проекты романов „Атеизм" и „Житие Великого Грешника", а, с другой, ряд других, тесно связанных с ними — более подробных — художественных замыслов („Смерть поэта", „Роман о князе и ростовщике", „Детство" и т. д.),— по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как создателя и творца, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, бог живой и сущий, совокупляющий свою силу в многоразличии создания местами, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец <...> то, по крайней мере, душа его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует второе дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир)» (29_1, 39).

Ту же мысль о двух стадиях своего творческого процесса Достоевский, как уже было сказано выше, сформулировал несколько более сжато в период обдумывания романа «Подросток» и возникновения первых черновых записей к нему: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего одним или не-

сколькими сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно, в этом дело поэта, из это<го> впечатления развивается тема, план, стройное целое, тут дело уже художника, хотя художник и поэт помогают друг другу и в этом и в другом — в обоих случаях» (16, 10).

4

Обращаясь к записным книжкам и рабочим тетрадям Достоевского (а также дошедшим до нас примыкающим к ним его черновым записям на отдельных листах, сходным по характеру и назначению), мы, в первую очередь, становимся свидетелями первой стадии его творческого процесса,— той, которую он обозначил как «дело поэта». Немногочисленные же сохранившиеся для нас рукописи, отражающие последующие стадии работы над его произведениями, знакомят нас с Достоевским не как «поэтом», а как «художником» (по собственному его определению), то есть не как вдохновенным творцом основной «идеи» каждого из его произведений и породившей эту идею «могучей сущностью жизни», а как с «ювелиром», тщательно шлифующим и отделывающим зародившийся в его душе «самородный алмаз». Вот почему, думается, Достоевский, стремясь во что бы то ни стало сохранить для себя свои записные книжки и рабочие тетради, придавал значительно меньшее значение сохранению позднейших — черновых и беловых — автографов своих произведений.

Вместе с тем приведенные признания Достоевского нуждаются, как свидетельствуют дошедшие до нас предварительные материалы к его романам, в известных коррективах.

На основании приведенного письма к Майкову у читателя легко может создаться впечатление, что зарождение того поэтического ядра произведения, которое Достоевский сравнивает в этом письме с рождающимся в душе поэта «самородным алмазом», он склонен рассматривать едва ли не как некое моментально совершающееся «озарение», в то время как дальнейшая обделка и шлифовка этого «алмаза» растягивается, по его мнению, на значительно более продолжительное время и соответственно требует от «художника» значительно больших уси-

лий, чем возникновение его «поэмы», то есть основной его идеи и наиболее общей художественной схемы, На деле, однако, как наглядно свидетельствуют письма Достоевского, его записные книжки и рабочие тетради, а также дошедшие до нас косвенные (мемуарные) источники, соотношение обоих охарактеризованных Достоевским стадий его творческого процесса было иным по своей реальной длительности. Наибольшие трудности для Достоевского, как видно и из его писем, и из его записных тетрадей, представляла именно *первая* стадия творческого процесса, то есть стадия постепенного оформления общего замысла произведения, его сюжетного контура и манеры повествования, характеров и «идеи» главных его героев. После же того как все эти основные компоненты замысла произведения более или менее отчетливо определялись автором, и романист приступал к работе «художника», то есть к непосредственному процессу писания (или диктовки) отдельных частей произведения, его работа, хотя и занимала часто гораздо больше времени, чем он вначале был склонен рассчитывать (а потому отдельные «порции» текста отсылались им в журнал для публикации с опозданием), но в целом совершалась с такой же лихорадочной быстротой, как у Вальтера Скотта, Бальзака, Гюго или Диккенса. Именно этой лихорадочной быстротой выработки окончательного текста романа (в отличие от весьма продолжительной и сложной стадии обдумывания его основной проблематики и общего плана) объясняются, с одной стороны, постоянные жалобы Достоевского в его письмах на вынужденную внешними причинами (такими, как безденежье, нужда, настойчивые требования кредиторов и издателей и т. д.) необходимость приносить свои замыслы в жертву необходимости заработка и из-за этого портить задуманные произведения в процессе писания и на то, что его талант «художника» — ювелира заметно уступал его таланту «поэта», создателя величественных по своему замыслу произведений «дантовского» (или «шекспировского») масштаба, а с другой — то, что писатель смог в течение месяца продиктовать (без предварительных рукописей) текст «Игрока» (задуманного на три года раньше!) или в течение полутора лет написать и полностью напечатать в журнале столь сложное, необычное по идее, по построению и впечатляющей силе характеров главных героев произведения, как роман «Идиот» — одно

из величайших, наиболее оригинальных, глубоко задуманных по композиции и группировке персонажей своих произведений, глубочайшая стройность и строгая гармоничность построения которого граничит с принципами построения музыкального произведения (что, как не раз отмечалось в наше время: свойственно не в меньшей степени композиции «Преступления и наказания», «Игрока», «Братьев Карамазовых», «Подростка»). Отдельные их книги и главы образуют части своего рода сложного музыкально-симфонического целого, где вслед за намечающим главную тему величественным allegro следуют иные — контрастирующие с ним по своей окраске и тональности — части, более близкие по своему характеру то к задорно-шутливому scherzo, то к спокойному, медлительному andante, вслед за которыми следуют новые трагические взрывы allegro, переходящие порою в звуки мощного, многоголосого хорала и венчающиеся торжественным — одновременно глубоко трагическим и возвышенно-оптимистическим финалом, в котором настроения глубокой скорби и отчаяния смешиваются у читателя с ощущением «серафической» высоты духа, порожденным испытанными им вместе с героями произведения в результате пережитой ими мучительной борьбы с собой чувствами внутреннего просветления и трагического катарсиса.

Отражающаяся отчетливо в записных книжках и рабочих тетрадях Достоевского поистине титаническая работа, сопровождавшая процесс рождения и постепенной кристаллизации замысла, объясняется в значительной мере той «бездной идей», возникавшей у него в процессе обдумывания каждого крупного произведения, о которой Достоевский многократно писал брату в письмах 40-х годов, еще не сознавая в это время, что свойственная ему «бездна идей» из обстоятельства, в котором он в молодые годы был склонен видеть фактор, благоприятный для их осуществления, позднее — по мере роста у него художественной требовательности к себе, расширения объема и внутреннего пространства его романов и усложнения их социально-исторического и философско-идеологического наполнения — превратилась в фактор, не только стимулировавший, но и тормозивший его творческий процесс. Ибо в ходе этого процесса, особенно на первой его стадии, идеи его постоянно видоизменялись и в его воображении возникали порою самые неожиданные и парадоксальные планы развития его замыслов. Причем замыс-

лы эти представали перед ним то в своих наиболее емких философско-идейных, то в своих сугубо частных аспектах. В результате, начиная обдумывать с пером в руках каждый из своих романов, он многократно возвращался к рождавшимся перед его умственным взором характерам и ситуациям, и при этом иногда самый замысел романа (как мы увидим ниже на примере романов «Идиот» и «Бесы»), а равно и выбор его основных действующих лиц, радикально менялся. В результате, читая записи Достоевского одну за другой, исследователь невольно постепенно тонет с головой в хаосе лихорадочно проносившихся в голове автора планов, характеров и ситуаций, одни из которых беспорядочно теснили и отменяли друг друга.

Тургенев (или Золя) прежде чем приступить к писанию своих романов составляли, как правило, списки их действующих лиц с указанием возраста, семейного положения, профессии и т. д. В творческом процессе Достоевского мы встречаемся с противоположным явлением: определение характера каждого из действующих лиц (не исключая главных персонажей), их взаимоотношений, основных фабульных узлов романа составляли для него предмет огромного, напряженного труда. Лишь в результате длительного, всестороннего обдумывания замысла, многократных возвращений к уже зафиксированным в его тетрадях ситуациям, внесения в первоначальные наметки произведения существенных корректив, обдуманного, взвешенного выбора ряда альтернативных, порою прямо противоположных друг другу решений о характерах персонажей романа, их роли в сюжетно-фабульном развитии, их взаимооотношений, развития действия отдельных частей романа, идей его героев, наконец, финала романа, он останавливался на том или ином выборе действующих лиц и повороте событий. Работа над каждым его крупным произведением представляла собой как бы ряд концентрических кругов, лишь постепенно приближавших автора к окончательному тексту. Таким образом, весь его творческий процесс имел резко выраженный динамический характер. Этот динамизм творческого процесса: постоянная готовность автора к новым поворотам событий и новым решениям тем более поражают при рассмотрении рабочих тетрадей писателя, если напомнить о том, что отдельные «порции» текста создавались Достоевским постепенно, уже после того как начало романа и предыдущие главы уже не только были завершены, но и опубликованы в печати.

5

Природу творческого процесса Достоевского невозможно охарактеризовать без обращения к его эстетическим суждениям. Уже в молодые годы, в отличие от своего старшего брата и многих других романтиков-мечтателей 30—40-х годов, готовых уйти в мир возвышенной мечты от низменности окружающей жизни, Достоевский ставит в центр своих наблюдений *не себя и свою внутреннюю жизнь, а «человека» и «вселенную»* (*28_1*, 51, 63). «Человек есть тайна. Ее надо разгадать <...> я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком», — пишет он брату 16 августа 1839 г. (28_1, 63). Причем, по мысли молодого писателя, «не дух времени, но целые тысячелетия приготовили бореньем <...> развязку в душе человека» (28_1, 51). Таким образом, понимание «тайны человека» было для Достоевского неразрывно связано с пониманием истории человечества и ее основных, всеобщих закономерностей. Поэтому уже в юношеские годы он требует от поэзии не только самовыражения личности автора, но и «мысли», «философии», «гениальных идей». Поэзия и философия, по его представлениям, родственны друг другу: «поэт в порыве вдохновения разгадывает бога, следовательно, исполняет назначение философии» (28_1, 54). Лишь согласная деятельность «сердца» и «ума» позволяет писателю (как и философу) проникать в мир «мысли», разгадывать тайны природы и человеческой жизни, «познать природу, душу, бога, любовь» (28_1, 53).

Из этих основных эстетических идей Достоевского вытекает главнейшая особенность метода Достоевского-романиста: в процессе его творчества постоянно взаимодействуют три момента — с одной стороны, жизненные впечатления, опыт личных переживаний, с другой — неисчерпаемый резервуар историко-культурных и литературных ассоциаций, результаты чтения текущей журнальной полемики и газетной хроники и, наконец, подверженный определенным вариациям и исторически обусловленным трансформациям устойчивый набор основных типических идей, характеров и ситуаций. Сочетание постоянно сменявшегося эпохального и жизненного материала и ряда устойчивых «констант», организующих этот материал, определяющих его систематизацию и классификацию, «констант», порождающих

в произведениях Достоевского разных лет (при весьма существенном несходстве как центральных характеров, психологии персонажей, так и общественно-идеологической, психологической и художественной проблематике отдельных романов и повестей) ряд сходных мотивов, положений, основных опорных узлов их композиции и фабульной интриги — едва ли не наиболее бросающаяся в глаза особенность художественной структуры романов и повестей Достоевского.

Исследователи (в особенности, В. С. Нечаева) давно обратили внимание на то, что стиль переписки Макара Алексеевича Девушкина и Вареньки Доброселовой в «Бедных людях» во многом близок к стилю дошедшей до нас части переписки его отца и матери.[8] Не вызывает сомнений, что многим персонажам Достоевского (Ордынову в повести «Хозяйка», герою-«мечтателю» «Белых ночей», князю Мышкину в романе «Идиот» и т. д.) свойственны автобиографические черты. Пласт автобиографических ситуаций (соперничество с другим претендентом из-за руки первой жены Достоевского, рассказ о литературном дебюте героя романа «Униженные и оскорбленные» и его отношениях с критиком Б. (Белинским. — *Г. Ф.*), описание одиноких блужданий по Петербургу, жизненных впечатлений и размышлений Раскольникова в районе Сенной площади и примыкающих к ней улиц, рассказ о страстном увлечении героя рулеткой и его романе с Полиной (прототипом которой явилась А, П. Суслова) в «Игроке», картина жизни семейства Епанчиных в «Идиоте» и роман Мышкина с Аглаей в «Идиоте» (навеянные отношениями Достоевского с А. В. Корвин-Круковской, впоследствии по мужу — Жаклар, и посещениями дома ее родителей), образ Скотопригоньевска (Старой Руссы) в «Подростке», описание провинциального города и дома Федора Павловича Карамазова или образ Грушеньки в «Братьях Карамазовых» (навеянных также старорусскими впечатлениями) и т. д. легко выявляется во всех произведениях Достоевского — ему посвящена обширная мемуарная и исследовательская литература, содержащиеся в которой многочисленные наблюдения кратко подытожены в комментарии к его романам и повестям в Полном собрании сочинений писателя в 30 томах, изданном Пушкинским Домом Российской Академии наук. Примечательно, что сам Достоевский в черновиках нередко называл будущих героев именами их

прототипов (или в самом тексте романа лишь слегка видоизменял их фамилии), а, создавая гротескные образы, делал прозрачные намеки или прямые указания на их реальные прообразы (так, в тексте «Преступления и наказания» ряд второстепенных персонажей носит слегка видоизмененные фамилии петербургских ростовщиков, издателей и других заимодавцев Достоевского, в черновиках «Бесов» Петр Верховенский фигурирует под именами Петрашевского и Нечаева, а такие лица романа, как Степан Трофимович Верховенский, писатель Кармазинов или губернатор фон Лембке с помощью содержащихся в тексте аллюзий ориентированы на историка Т. Н. Грановского, И. С. Тургенева и тверского губернатора Баранова.

Еще важнее, может быть, другое: характеризуя в разговоре с писательницей В. В. Тимофеевой-Починковской идеи «антигероя» «Записок из подполья», Достоевский заметил, что эти идеи в определенной мере были *пережиты и передуманы в прошлом им самим,* но к моменту создания исповеди «подпольного человека» представляли для него преодоленный им этап развития («Das ist schon ein überwundener Standpunkt»)[9]. Думается, что эту автохарактеристику можно распространить и на других мыслящих героев Достоевского. О всех них так же, как о Ставрогине, Достоевский мог смело, без преувеличения сказать: «Я из сердца взял его» (29_1, 149). Бывший петрашевец, посещавший в молодости круг ближайших единомышленников Белинского (хотя — в отличие от Белинского — уже в это время горячо веривший в Христа и бессмертие души), а затем собрания петрашевцев, Достоевский в молодые годы прошел через школу идей Ф. Шиллера, Д. Ф. Штрауса, М. Штирнера, Ш. Фурье, П. Леру, Ж. Санд, В. Консидерана, Т. Карлейля, Герцена, П. Ж. Прудона и других писателей и мыслителей России и Европы XVIII и первой половины XIX века, развивавших в своих идейных исканиях и построениях наследие просветителей, которое нередко сливалось в их творчестве с богоборческими настроениями, революционными и социалистическими исканиями. И вся та сложная гамма социальных исканий и религиозных сомнений, которые породила переходная эпоха развития европейской культуры между 1789 и 1848—1849 годами, оставила чрезвычайно сильный след в его душе. Отсюда — постоянно звучащие в письмах и записных тетрадях Достоевского слова о

тех мучительных сомнениях, ценой которых он смог сохранить и укрепить свою веру, несмотря на все «противные» доводы (28i, 176). Испытывая страстную потребность в ней и стремясь подвести под свои религиозные идеи прочный философско-метафизический фундамент, Достоевский был убежден, что единственный путь к твердой и несокрушимой религиозной вере для мыслящего человека его эпохи лежал через сомнение и отрицание всего того, что более простыми и элементарными натурами принималось инстиктивно, без внутреннего усилия и работы над собой.

Благодаря слиянию в романах Достоевского личного психологического опыта автора и постоянного напряженного всматривания в роковые (с точки зрения Достоевского) как для каждой отдельной личности, так и для всего человечества, идеи и настроения времени Достоевскому удалось создать свои великие романы-предостережения. Личный жизненный путь писателя помог ему понять «изнутри» «проклятые вопросы» эпохи. А эти «проклятые вопросы» смогли стать предметом страстно-углубленного и в то же время непредвзятого и объективного всеобъемлющего философско-психологического изучения.

«Достоевского — верно отметил его младший современник, тонко уловивший ряд особенностей его творчества и сам пытавшийся ему подражать, — писатель Д. В. Аверкиев, — интересуют данные увлечения или страсти почти всегда общества, редко отдельных лиц, не сами по себе, а именно по своей всеобщности, по их распространенности, по их значению как *общественного* явления». «Напасть на удачную идею для него значило уловить явление важное в общественном смысле и притом именно такое, на которое в настоящую минуту следовало обратить наивящее внимание. Вывод из наблюдений должен быть логически обоснован, обсужден со всех сторон; значение явления должно быть тщательно определено и взвешено. Только после такой предварительной и нелегкой работы добытая „идея" может чтать годной темой для романа.

Эта тема, эта „идея" должна быть в произведении всесторонне развита, доказано со всевозможной строгостью, изображена со всевозможной наглядностью. Лица, типы, черты характера, разные перипетии и эпизоды действия должны быть выбраны и расположены так, чтобы они всеми мерами способствовали

уяснению основной „идеи" произведения. Тогда только оно произведет известный эффект, явится словом важным и руководящим».[9a]

Уяснив «идеи», увлечения, страсти и соблазны, характерные для русского и европейского общества в тогдашнюю полосу их культурно-исторического развития, Достоевский постепенно переходил от долгого и обычно особенно трудного для него подготовительного периода, когда он лихорадочно записывал в своих рабочих тетрадях множество возможных, не совпадающих друг с другом планов будущего произведения, к моменту последовательной, планомерной работы над его писанием и окончательной разработкой черт внешнего облика и характеров его персонажей и той системой взаимосвязей между ними, которая определилась в его сознании как фабульная основа романа.

При этом, если идейная проблематика романа (или повести) складывалась на основе изучения писателем идеологических настроений эпохи, характерных для нее остро злободневных споров, общественно-политических, литературных, философских и исторических дискуссий, то для построения их фабульной ткани Достоевский извлекал материал, в первую очередь, из текущей газетной хроники и привлекавших его особое внимание уголовных процессов тех лет, когда эти произведения создавались.

Шекспир черпал сюжеты своих произведений из средневековых исторических хроник и новеллистики эпохи Возрождения, другие великие драматурги и романисты пользовались историческими сюжетами или обращались в поисках их к античной мифологии, к Библии и Евангелию, апокрифам и народным легендам и преданиям, к мемуарам, анекдотам, «бродячим сюжетам» средневековых фацеций или к светской хронике своего времени. В эпоху Возрождения («Дон Кихот» Сервантеса), а позднее, начиная с XVII века вплоть до эпохи романтизма сюжет нередко свободно изобретался самим художником, основываясь в то же время на широкой (а порой и фантастически преображенной) картине общественных нравов и типических, магистральных ситуаций эпохи. Для Достоевского же главной опорой творческого воображения служил материал текущей газетной хроники и уголовных процессов его времени. Именно отсюда он черпал обычно узловые пункты построения своих романов и

многие оживляющие и расцвечивающие их действие детали. Эта насыщенность романов Достоевского текущей «злобой дня» давала ему возможность создать для фабулы каждого из них реальный фундамент, оживляя его неповторимыми красками места и времени.

Не случайно, приводя в «Дневнике писателя» 1876 г. слова Щедрина, высказанные в беседе с Достоевским: «А знаете ли вы <...> что, что бы вы ни писали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении,— никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изобразили — все выйдет слабее, чем в действительности»,— писатель замечает: «Это я знал еще с 46-го года, когда начал писать, а может быть, и раньше — и факт этот не раз поражал меня и ставил в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии. Действительно, проследите иной, и даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное, видимо-текущее, да и то по наглядке, а концы и начала — это все еще пока для человека фантастическое» (23, 144).

«Для иного наблюдателя,— продолжает свою мысль автор „Преступления и наказания",— все явления жизни проходят в самой трогательной простоте, и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит». При другом же, более глубоком, творческом понимании их, те же явления возбуждают в нем подчас бесконечное число неразрешимых вопросов, доводя его в конце концов до сумашествия, отчаяния, а порою и до самоубийства (там же). Задача подлинного художника поэтому не «сочинять» умозрительным, «головным» путем факты и явления, чуждые действительной жизни, а уметь творчески угадать их скрытое богатейшее внутреннее содержание, которое доступно далеко не каждому, но требует особого глаза, воображения, анализа, способности соотнести единичные «странные» факты с общей картиной современной жизни.

«Всегда говорят, что действительность скучна, однообразна; чтобы развлечь себя, прибегают к искусству, к фантазии, читают романы. Для меня, напротив, что может быть фантастичнее и

неожиданнее действительности? Никогда романисту не представить таких неожиданностей, как те, которые действительно представляют нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей. Иного даже и не выдумать никакой фантазии. И какое преимущество над романом!» (22, 91).

«Не одни лишь чудеса чудесны <...> Мы видим действительность всегда почти так, как хотим ее видеть, как сами предвзято желаем растолковать ее себе» (25, 125). Между тем, на деле «есть новые и странные факты, — и появляются каждый день» (26, 91). Ибо «с невозможным человеком и отношения принимают иногда характер невозможный, и фразы вылетают подчас невозможные» (23, 17). «Всякая почти действительность, хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда и неправдоподобнее» (8, 313).

Из приведенных эстетических деклараций Достоевского непосредственно вытекал его глубочайший интерес к повседневным «фактам» и явлениям жизни Петербурга и всей России (а равно и Западной Европы), отраженным на столбцах газетной и в том числе уголовной хроники, которые он рассматривал как богатейший сырой материал для романиста и которые постоянно творчески использовал в своих романах. При этом Достоевский отнюдь не относился к фактам, почерпнутым со страниц газетной и журнальной прессы, пассивно. Он извлекал из газет и журналов — русских и иностранных — те факты, которые либо поражали его своей необычностью и новизной и наводили на глубокие творческие раздумья, либо шли как бы «навстречу» уже сложившимся у него историософским, эстетическим и нравственным идеям, подкрепляли их, способствовали их конкретизации, давали подходящий материал для их воплощения в соответствующих художественных характерах, картинах или метких языковых, лексико-стилистических формулах. Поэтому Достоевский настойчиво и неоднократно полемизировал как художник и критик с «дагерротипическим», «зеркальным» отражением действительности, считая первейшей задачей художника «додумать» факт, с помощью своего воображения дополнив и углубив его и таким образом сохранить и подчеркнуть в своем художественном изображении его высшую реальность и характерность, которая неотделима от внутренней «необычай-

ности» и «фантастичности». Отсюда полемика Достоевского в рабочих тетрадях 70-х годов с натурализмом Золя и его школы, его высокая оценка не только Бальзака и Диккенса, творчество которых сочетает «реализм» и «воображение», но и произведений Данте, Сервантеса, Шекспира, Шиллера, Гюго и Жорж Санд, а также русской агиографии, народных легенд и преданий. Подлинный реализм не только непременно включает в себя в понимании Достоевского область мысли, нередко гранича с фантастическим (ибо «фантастична» и призрачна зачастую сама современная жизнь, лишенная «благообразия», но в то же время создающая на каждом шагу «причудливые» и «странные» стечения обстоятельств, рождающие в людях тоску по идеалу и обнаруживающие присутствие «человека в человеке», нередко даже в самом угнетенном, обезличенном и приниженном), но и требует от художника *«своего взгляда»* на изображаемое (19, 156, 181). «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет или, лучше сказать, что оно никак не смотрит <...>» Истинный же художник видит реальный мир «не так», как видит его «фотографическая машина» (19, 180, 181), а как «человек» — «глазами души, или оком духовным» (19, 153, 154). Причем важно, «гуманен ли, прозорлив ли, гражданин ли <...> художник» (19, 181), свойственна ли ему «любовь к человечеству, не только к русскому в особенности: но даже и вообще» (21, 71). При этом исторические и фантастические темы «так же необходимы искусству и человеку, как и текущая действительность» (21, 76). И этого мало: «идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность». Так, «Диккенс никогда не видел Пиквика собственными глазами, а заметил его только в многоразличии наблюдаемой им действительности: создал лицо так же точно реально, как и действительно существующее, хотя Диккенс и взял только идеал действительности <...>» А потому в искусстве надо «дать поболее ходу идее и не бояться идеального» (21, 75, 76), стремясь указать человечеству дорогу, ведущую к «вечному, всеобщему идеалу» (18, 102).

Итоговыми для понимания эстетики Достоевского формулировками, вобравшими в себя все те разнородные, сложные аспекты, которыми он руководствовался в процессе своей творческой работы, можно считать два признания писателя в его

письмах к А. Н. Майкову и Н. Н. Страхову 1868—1869 годов. «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики <...> Господи! Порассказать только то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! <...> Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительных фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось»,— пишет Достоевский в первом из этих писем (11 (23). XII. 1868; 28_2, 329). И добавляет во втором: «Неужели фантастический мой „Идиот" не есть действительность, да еще самая обыденная! Да именно теперь и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества — слоях, которые в действительности становятся фантастичными». «В каждом нумере газет вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они факты. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они повседневны и ежедневны, а не исключительны». «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет фантастичным и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительности <...> Мы всю действительность пропустим этак мимо носу» (26 февраля (10 марта) 1869; ср.: 29_1, 19). Разъясняя свою мысль на примере «Идиота», писатель заметил в черновых материалах к нему: «Я написал фантастический роман, но никогда (не выставлялись.— *Г. Ф.*) более действительные характеры (жажда любви и правды, гордость и неуважение к себе), (Беспрерывные обиды, будто бы получаемые)» (9, 199).

Используя в процессе обдумывания характеров и фабулы материал газетной хроники и судебных процессов, писатель вводил этот материал всякий раз в широкий философский и исторический контекст. Не случайно в речи о Пушкине 1880 г. Достоевский особо подчеркивал способность Пушкина отзываться на поэтические произведения всех народов, творчески улавливать их своеобразное художественное очарование, усматривая в этой особенности творчества Пушкина отражение общей, родовой черты русской культуры XIX века, ее глубоко националь-

ного своеобразия. Обладая громадной культурно-исторической памятью, способностью строить параллели между своими персонажами и ситуациями, в которые он их ставил, и литературными персонажами и фабульными перипетиями произведений как писателей и художников — современников, так и явлений литературы и искусства других, более отдаленных времен, Достоевский в процессе писания стремился постоянно напомнить читателю о подобных параллелях. И это помогало ему — при строгом соблюдении исторического колорита и деталей изображаемой эпохи русской жизни — наполнить каждое свое произведение воздухом истории, придав ему черты той величайшей внутренней емкости и предельной обобщенности, который свойствен античной и христианской литературе, а также величайшим произведениям других эпох. Будучи людьми своего века с его особыми, предельно злободневными проблемами, персонажи Достоевского выступают в то же время *как преемники всей человеческой истории* — от ветхозаветных книг до эпохи Толстого, Флобера (и даже Поль де Кока и А. Дюма-сына). Чтобы подчеркнуть эту всеобщность героев и проблематики каждого из своих романов, Достоевский насыщает их целым каталогом исторических имен и реалий, вплетающихся в повествование о живой современности и составляющих ее своеобразный культурно-исторический подтекст. Это и миф античного «золотого века», и идеальный образ Христа, и фигуры Марии Египетской и других христианских подвижников, и картины Рафаэля («Сикстинская мадонна»), Тициана («Динарий кесаря»), Г. Гольбейна («Мертвый Христос», «Дрезденская мадонна»), Клода Лоррена («Асиз и Галатея»), и обращения к страницам Книги Иова, Евангелия, Апокалипсиса, к произведениям Шекспира, Шиллера, Гете («Фауст»), Пушкина, Гоголя, Гюго, Бальзака, Диккенса, Э. По и других представителей мировой литературы. Христос и евангельский Лазарь, Дон Кихот, Фальстаф, Гамлет и Отелло, Карл и Франц Мооры и их старый отец, шиллеровские Великий Инквизитор и марказ Поза, «Горе от ума» Грибоедова и басни Крылова, стихотворения Некрасова и Фета, общественно-литературные дискуссии вокруг идей Белинского, Герцена, Хомякова и К. Аксакова, Чернышевского, Писарева и других представителей русской общественной мысли 40—60-х годов, «крылатые слова», образные обобщения или скрытые цитаты,

восходящие к Вольтеру («Поэма о Лиссабонском землетрясении», «Кандид», «Микромегас»), Дидро («Фортепьянная клавиша»), к Герцену и Гейне, к Тихону Задонскому и иноку Парфению, другим религиозным писателям и мыслителям органически вплетаются в текст произведений Достоевского, бесконечно углубляя их смысл, обогащая их стилистическую палитру, способствуя характерным для прозы Достоевского внезапным переходам от высокого трагизма и театральной патетики к карикатуре, гротеску, комической буффонаде. В то же время, наряду с событиями литературного ряда, под пером романиста постоянно воскресает память о различных событиях русской и всеобщей истории (упадок античности и переход к Новому времени, Римская империя и разделение церквей, эпоха Возрождения, Великая французская революция, образы Магомета, обоих Наполеонов, Бисмарка, Тьера, Мак-Магона, московская Русь и «петербургский» период русской истории, проблема раскола, реформы 60-х годов и пореформенное положение русской деревни и т. д.). Причем исторические лица и события непосредственно связываются в сознании автора и его героев в единый неразрывный клубок с их личными судьбами и теми проблемами, которые они пытаются решить.

Внедрение в ходе творческого процесса в художественную ткань романов Достоевского «вечных» культурно-исторических проблем, образов и ассоциаций вплотную подводит нас к вопросу о наличии в романах и повестях Достоевского также и других констант — философско-идеологического порядка. В отличие от Бальзака, Диккенса или Золя, Достоевский не стремился в ряде романов обрисовать постепенно — одну за другой — разные стороны общественного бытия своей эпохи с тем, чтобы, взятые вместе, они давали своего рода энциклопедически полный охват современного общества (или, по крайней мере, представляли картины наиболее характерных сфер его жизнедеятельности). В то же время, в отличие от Тургенева и Гончарова, Достоевского, при писании каждой из его книг, интересовали в первую очередь не сменявшиеся на общественной арене типы людей разных поколений (хотя задачу выявить их различие, как мы уже видели выше, он также ставил перед собой). Сознавая себя историком русского общества, Достоевский считал, однако, что, при всех исторических изменениях форм общественной

жизни, ей присущ ряд общих устойчивых закономерностей, которые не определены особенностями того или иного десятилетия, а являются выражением, с одной стороны, общих законов развития человечества, начиная с глубокой древности и до его эпохи, а, с другой,— особых условий исторического развития России по сравнению с другими европейскими странами. Обе эти существенные черты идей Достоевского постоянно присутствовали в его художественном сознании.

Свою концепцию истории человечества Достоевский сформулировал в 1864—1865 годах, в дни острой боли, которую он переживал после смерти первой своей жены: развитие общества — так определил он исходный пункт тех исторических идей, которые с этого времени определяли общее направление его художественной и философской мысли,— проходит через три ступени. Первая из них — это блаженный «золотой век», когда люди не знали греха и страдания. Картина утраченного людьми «золотого века», «времени Авраама и стад его» с этого времени не раз всплывает в произведениях Достоевского как воспоминание о навсегда утраченном человечеством прекрасном прошлом (эпилог «Преступления и наказания», «Бесы», «Подросток», «Сон смешного человека» и т. д.), причем в эту картину вплетаются и представления о земном рае, и идеализированный образ греческого Средиземноморья. «Золотой век», счастливую эпоху «детства человечества», сменяет, по Достоевскому, исторически неизбежно эпоха цивилизации: теперь человек выходит из «массы», обретает сознание и индивидуальность. Но вместе с даром сознания цивилизация несет человечеству также величайшие беды — общественное разъединение, борьбу и все те «цветы зла», которые неотделимы от представления о современном обществе и душе современного человека. Они неизбежно порождают «хаос», «беспорядок», внутреннюю раздвоенность личности, наличие в ее душе «подполья» — сплетения гордости, зависти, чувства наслаждения собственной греховностью — и в то же время тоски по высшему духовному идеалу. Тоска эта — символ того, что при всей испорченности и греховности современного человека в нем все же не умирает «лик Божий», способный к духовному возрождению, к свободному преодолению в себе свойств «человека-зверя». Поэтому эпоха цивилизации, по Достоевскому,— *мучительное переходное состояние.*

Прохождение через нее — путь к новому «золотому веку», основанному, однако, в отличие от исходной, изначальной ступени жизни человечества, не на патриархальной бессознательности массы, а на высочайшем развитии личности, на признании этической равноценности всех людей и народов, способности каждого свободно пожертвовать собой и своими интересами ради счастья не абстрактного «человечества», а каждого конкретного, живого, «ближнего» человека.

С идеей трех стадий развития человечества, подчиняющей себе, в конечном счете, то общее направление, по которому художественная мысль Достоевского движется в каждом из его романов, связан в понимании Достоевского не только общий путь человеческой культуры, но и *путь каждого отдельного человека*. Любой мыслящий человек, по Достоевскому, болен общей болезнью современной цивилизации. Лишь пройдя через болезнь, грех, страдание, преступление, он может, если у него для этого достаточно внутренних сил, найти путь к победе над собой. Подобный путь проходят — каждый по-своему — Раскольников, князь Мышкин, Аркадий Долгоруков, старец Зосима, Дмитрий, Иван и Алеша Карамазовы.

Отсюда — деление всех персонажей Достоевского на несколько варьирующихся, повторяющихся в его романах психологических типов, между которыми автор устанавливает в процессе творчества строгую подчиненность. Вокруг центрального персонажа в его романах группируется ряд персонажей, переживающих ту же борьбу, но являющихся людьми другого склада и характера, а потому одними сторонами своей личности и своих идей сближенные с главным героем, а другими — противопоставленные ему (Раскольников и Ипполит, Ставрогин, Кириллов и Шатов, три брата Карамазовых). Другие — повторяющиеся любимые типы героев Достоевского — это образы своеобразных буффонов или шутов, разыгрывающих по-своему ту же тему борьбы Добра и Зла в душе человека, которую переживают главные герои, в «сниженном» виде, хотя порою поднимающихся до глубоко выразительной патетики и высокого трагизма (Мармеладов в «Преступлении и наказании», Лебедев в «Идиоте», капитан Лебядкин в «Бесах», Федор Павлович Карамазов), типы людей пошлых и прозаически самодовольных, чувствующих себя как рыба в воде в условиях сложивших-

ся форм современного дворянского (Топкий, Епанчин) или буржуазно-мещанского быта (Лужин, Ганя Иволгин, Птицын, Ракитин и т. д.), типы людей внешне ущербных, жалких и неприглядных, но одаренных своеобразным даром ясновидения и способных смутно угадывать сердцем высшую правду (князь в «Дядюшкином сне», Татьяна Ивановна в «Селе Степанчикове», Марья Тимофеевна Лебядкина в «Бесах»), типы «праведников» (Тихон, Макар Долгорукий, Зосима) и т. д.

Типические явления, порождаемые современной эпохой, по Достоевскому,— также нравственный упадок дворянства, идущее ему на смену поколение новых, «деловых» людей, распадение общества на ряд «случайных семейств», лишенных «красивого порядка и красивого впечатления», конфликт «отцов» и «детей», рост атеизма и нигилизма. Применительно к русской общественной жизни Достоевский прямо говорит о них (устами учителя Николая Семеновича) в заключительной главе романа «Подросток», возвращаясь к тем же темам в других произведениях и «Дневнике писателя».

Отвергаемым Достоевским антиподом христианского идеала духовного возрождения, идеала человека, трудным путем внутренней борьбы идущего к живому ощущению и познанию «живой жизни» в ее высшей Правде, был в его понимании путь современного ему социализма (образующего, с точки зрения Достоевского, единое целое с нигилизмом и атеизмом). Их основа — отрицание «Бога живого», а вместе с ним идеала любви к ближнему, ощущения родства, связующего человека со вселенной и другими людьми.

Позитивисты, атеисты, социалисты, полагал писатель, вместо «живой жизни» хотят создать на земле безликий «муравейник», мертвое, механически бездушное целое. Поэтому атеизм, отвергающий Бога и бессмертие души и ставящий на место идеи «Богочеловека» идею «Человекобога» (26, 169), Достоевский считал одной из главнейших угроз человечеству. Позитивизм и атеизм лишают личность человека свободы воли, сознания моральной ответственности перед прошлыми, настоящими и будущими поколениями, рассматривают ее как пассивный объект, формируемый внешней средой и всецело подвластный ей, как подвластна давлению пальцев играющего на рояле человека фортепьянная клавиша. Потеря идеи Бога лишает жизнь чело-

века ее смысла, на место веры в Бога она ставит веру в пустоту — в Кислород и Водород (1, 435). Отсюда растут вседозволенность и «бесовщина» современного сознания, желание человеческой личности обменять свою духовную свободу на внешний комфорт и материальную обеспеченность.

С этим общим ходом идей Достоевского связаны и его неизменное обращение к темам преступления — убийства и самоубийства, — составляющим фабульную основу его романов. Преступление для Достоевского — не только занимательное событие, как для авторов обычных «полицейских» и детективных романов (хотя Достоевский-художник высоко ценит также момент занимательности своих романов для читателя и те возможности, которые открывают описание и анализ психологии преступника, конкретных обстоятельств убийства (или самоубийства), неожиданные столкновения и переплетения судеб разных людей, их споры и встречи, переходы от окутывающей события таинственности к ее разоблачению, сцены внезапного переноса действия из дома на улицу, медленно подготовляющиеся, а затем внезапно с неожиданной мощью разрежающиеся скандалы и т. д.). Преступление, убийство или самоубийство, вообще (а тем более — неожиданное, «странное» убийство или самоубийство, совершаемое под влиянием умозрительных побуждений) — по Достоевскому — с предельной яркостью обнажает противоречия современного общества, опасные для человечества стороны носящихся в его отравленном воздухе идей. Изнасилование, отцеубийство, истязание животных, любовное соперничество, переходящее в ненависть и взаимное мучительство, стремление утвердить себя путем подавления окружающих для Достоевского — неизбежный результат того болезненного, кризисного состояния личной и общественной жизни, которое порождает эпоха цивилизации.

Мы не будем перечислять здесь того громадного количества судебных процессов, газетных заметок, материалов текущей уголовной хроники, которые легли в основу разработки фабулы романов и повестей Достоевского. Это — история чиновника Н. Бровкина (1, 563), судьба Дмитрия Ильинского (4, 284—285), военно-полевой суд над Герасимом Чистовым и процесс свойственника писателя А. Т. Неофитова (1, 535, 779), дела Ольги Умецкой, московского купца В. Ф. Мазурина, «убийцы семей-

ства Жемариных» гимназиста Витольда Горского (9, 340—342, 390—393), политические процессы нечаевцев (12, 192—210), долгушинцев (17, 289—303) и т. д. Сюда же нужно добавить процессы С. Кроненберга (Кронеберга) (22, 346), А. Каировой (23, 23—19), Е. П. Корниловой (23, 36—41; 24, 360—361; 25, 19), самоубийства мужа дочери А. С. Пушкина генерала Л. Гартунга (26, 376—378), дочери Герцена Лизы (23, 407) и выбросившейся из окна с образом Божьей матери в руках швеи Марьи Борисовой (24, 381), ставшей прототипом «Кроткой». Не будем останавливаться вновь и на материалах судебных процессов Ласенера и других из лиц уголовной хроники XVIII—XIX веков, печатавшихся в журналах братьев Достоевских «Время» и «Эпоха», а также на многочисленных заметках и выписках писателя в записных книжках и рабочих тетрадях из русских и иностранных газет, которые он ежедневно просматривал и тщательно изучал в России и за границей, черпая из них сырой материал для своих произведений и «Дневника писателя». Весь этот материал, так же, как автобиографические мотивы и литературные впечатления, оставившие след в творчестве Достоевского-художника, тщательно исследованы в трудах Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина, В. С. Любимовой-Дороватовской, В. Л. Комаровича, Р. Г. Назирова, И. З. Сермана, Г. К. Щенникова, В. Е. Ветловской, Е. И. Кийко, В. А. Туниманова, Т. И. Орнатской и других ученых и подытожены в комментариях к академическому Полному собранию сочинений Достоевского в 30 томах. Отчасти мы коснемся данного круга вопросов ниже, освещая основные моменты творческой работы Достоевского над отдельными его романами и повестями. Важно лишь еще раз подчеркнуть, что все свои романы Достоевский строил, основываясь на неисчерпаемом богатстве того материала «живой жизни», который он извлекал их изучения и анализа огромного количества реально-бытовых, исторических, литературных, религиозных и философских источников. Длительное размышление над всем этим материалом, его отбор, стремление проникнуть в глубокую подоплеку и высветить огромный вечный, общечеловеческий смысл жизненных фактов объясняют продолжительность первой стадии творческого процесса Достоевского, во время которого закладывался фундамент будущих его великих произведений.

6

Сосредоточив в первых романах и повестях основное внимание на образе «маленького человека», петербургского чиновника («Бедные люди», «Двойник», «Господин Прохарчин», «Ползунков», «Слабое сердце» и т. д.), Достоевский в 40-х годах создает цикл произведений, где варьируется, подвергаясь освещению и анализу с разных сторон, этот центральный, магистральный образ. Дальнейшие творческие размышления приводят Достоевского к новому типу героя, объединяющего ряд его произведений следующего периода — типу молодого петербургского «мечтателя», который становится стержнем следующего, второго цикла его произведений 40-х годов («Хозяйка», «Белые ночи», «Неточка Незванова», «Маленький герой»). Возвратившись в литературу в 50-е годы, Достоевский обращается к жанру «провинциальной хроники» («Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели»). В дальнейшем в «Записках из Мертвого дома» Достоевский объединяет рассказ о людях и нравах омского острога и те многочисленные и разнородные размышления, которые вызвали у него годы каторги, подчиняя их ряду основных тем, получивших развитие во всем его последующем творчестве,— России и русского народа, взаимоотношения его верхов и низов, образованного общества и крестьянства, нравственно-психологического анализа проблем преступления и наказания, соотношения в человеке наклонностей к добру и злу, его внутренней свободы и подчинения давлению внешней материальной среды и т. д. В это же время у Достоевского возникают первые зачатки идей о сходстве между жизнью и трудом человека в остроге, где каждый шаг его подчинен строго установленным правилам и предписаниям, и теми условиями организации жизни и труда, которые предписывались различными социальными утопиями. С фаланстера Фурье и «Икарии» Кабе для него спадают фантастические одежды, и они превращаются в идеализированный прообраз «муравейника», каторги, «Мертвого дома», где нет места «живой жизни» и живому человеку. Насильственная организация человеческой жизни и труда сверху, с одной стороны, порабощает тех, кто является жертвой такой организации, а, с другой, порождает у тех, кто руководит ею (таким лицом в «Записках» является плац-майор Кривцов),

претензию на свое мнимое «сверхчеловеческое» право деспотически властвовать над обитателями «Мертвого дома», не считаясь с общечеловеческими нравственными законами и нормами. Слияние всех этих тем — социальных, философских, нравственных и исторических — подготовляет развитие той общей устойчивой системы идей Достоевского, которая с начала 60-х годов определяет общую идейно-философскую ткань его произведений и их повторяющиеся, хотя и постоянно варьирующиеся, художественные лейтмотивы. В результате каждый последующий роман Достоевского, начиная с «Преступления и наказания», вбирает в себя заново — то в откровенно заявленной автором, то в косвенной форме проблематику предыдущего, а в его основных персонажах оживают заново типы и характеры героев предшествующих его романов, являясь их своеобразным психологическим повторением и продолжением. Его романы образуют как бы ряд концентрических кругов, построенных на основе единой, строго продуманной системы и составляющих в совокупности единое философско-эстетическое и литературно-художественное целое.

Один из центральных вопросов, неизменно встававших перед Достоевским в ходе творческого процесса и каждый раз требовавший от него новых раздумий — вопрос об интеллигенции и народе, России и Европе. Высоко оценивая культуру и искусство Запада, неизменно возвращаясь в своем творчестве к вопросам, поставленным Ветхим и Новым заветом, отцами церкви, народными легендами и преданиями, Шекспиром и Сервантесом, Шиллером и Байроном, Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем, Белинским и Герценом, Бальзаком и Гюго, Достоевский в то же время стремился наметить в своих романах то, что он сам определил в «Дневнике писателя» как «русское решение вопроса» (25, 61). Вступив в союз с «мечом Кесаря», западное христианство, по его убеждению, получило уже в эпоху Западной Римской империи и навсегда сохранило с этого времени рационалистическую окраску. Отсюда — отсутствие на Западе условий для возникновения подлинного «братства» людей, господство здесь «внешних», правовых норм и установлений, стремление и каждой отдельной личности и каждого сословия столкнуть своего предшественника и занять его место. Великая французская революция, дробление земельных участков, рост

городов и фабрик, социальные контрасты промышленного развития стран (в особенности Англии XIX века) породили дальнейший рост на Западе узкоэгоистического, собственнического сознания, оскудение религиозного духа, усилившуюся борьбу труда и капитала, грозящие современному обществу падением, подобным по своим последствиям падению Западной Римской империи и более ранних древних народов и цивилизаций (см.: «Зимние заметки о летних впечатлениях», 1863). В России же (здесь Достоевский следует Герцену и славянофилам), несмотря на все те отрицательные последствия, которые имели для нее монголо-татарское иго, тяготы, испытанные русским народом в эпоху Московского царства и петровских реформ, века крепостного права, а после его отмены рост «вседозволенности» и другие соблазны новой капиталистической эры — «века пороков и железных дорог», в народе сохранились ростки живой народной веры, ощущение исконной и нерушимой связи живых существ друг с другом и со всей вселенной, чувство священного характера земли, «почвы», в основе которых лежат сознание неискоренимости в человеке голоса Совести, высшей Правды, служения идеалу Христа. Приобщив русских людей к жизни народов Запада, Петр I — и в этом состоит историческая заслуга его реформ — сделал для них Европу их второй родиной. Но вместе с тем он превратил их в искателей и «странников», стоящих на распутьи между слепым, механическим копированием идей, уже выработанных (и по сути дела пройденных) европейской цивилизацией, и народной «почвой». Между тем, истинное «русское решение вопроса» состоит не в отвержении ценностей, лежащих в основе народного сознания, а в их очищении, просветлении и возвышении. «Европеизированная» русская интеллигенция и ее «лучшие люди» должны очиститься духовно и нравственно от порожденных европейской цивилизацией ложных и греховных соблазнов и утопических ответов на вечные вопросы человеческого бытия (сохранив в то же время верность всем здоровым, великим ее достижениям), чтобы способствовать, в свою очередь, очищению простых русских людей от коросты нравственной испорченности, невежества и греховности, которые неизбежно породила также и в них эпоха их социального угнетения и его многочисленных последствий, содействовать духовному исцелению России, прорастанию того

живого зерна, которое заложено в ее общественном и государственном строе и глубинном слое самосознания ее народных масс,— самосознании, основу которого составляет вера в нерушимость христианского идеала, желание жить по Правде, стремление к любовному, братскому единению всех людей, без различия расы, религии и национальности при сохранении ими полной духовной и нравственной самостоятельности, ощущения гармонии между божеством, природой и человеком.

Таким образом, тема России неизменно сплетается в ходе творческого процесса Достоевского над каждым его романом в единое целое с темой Европы, а с другой — с темами духовных и нравственных «болезней» России, различных типов ее «скитальцев» и путей ее грядущего оздоровления. Все многообразные персонажи его художественного мира выступают перед читателем как участники великой драмы, переживаемой современным человечеством, драмы, действующие лица которой — так или иначе — вовлечены в сложные перипетии этой драмы, каковы бы ни были их общественное положение и уровень их сознания. Порожденные и поставленные ею перед Россией и человечеством роковые вопросы по-разному отражаются в сознании каждого персонажа — независимо от того, является ли он «святым» или «грешником», «праведником» или «преступником», своеобразным «юродивым» или шутом, в минуты своих озарений неожиданно превращающимся во вдохновенного пророка, вполне ординарной прозаической фигурой, или русским «мальчиком», в котором впервые оживает сознательная мысль и стремление к действию. Все это одновременно придает романам и повестям Достоевского удивительную цельность, спаивая воедино их общий фон и атмосферу, основные и второстепенные фабульные линии и ситуации, слова и поступки каждого персонажа с громко звучащими в них злободневными вопросами времени и общими «проклятыми» вопросами человеческого бытия, и вместе с тем делает каждое новое произведение писателя как бы продолжением предыдущего, ибо в условиях другого отрезка исторического времени и под другим углом зрения в нем вновь воскресают контуры тех же, хотя постоянно углубляющихся и осложняющихся проблем, характеров и ситуаций русской и мировой жизни.

7

В предыдущих разделах мы стремились показать, насколько сложным был процесс творческой работы Достоевского над разработкой общего замысла каждого из его крупных произведений, их плана, над кристаллизацией их главнейших образов — характеров и тех ситуаций, в которые в ходе повествования ставит их романист. Но не меньшее значение для Достоевского-художника, как свидетельствуют его творческие материалы, имели и другие аспекты творческой работы: определение того, от имени ли автора или героя ведется повествование, каковы должны быть наиболее отвечающие его содержанию способ этого повествования и его тональность, интонационные и лексические особенности речи персонажей, как и всей словесной ткани произведения, вопрос о продуманном отборе наиболее подходящих для него, в соответствии с его жанром, языковыми навыками и нормами речевой практики изображаемых лиц и их характерами, их «выражения», «слова» и «словечки».

Мы встречаемся у Достоевского с тремя способами ведения рассказа: от лица автора, персонажа — рассказчика и «хроникера». Говоря далее о творческом процессе Достоевского над «Преступлением и наказанием» и «Подростком», мы увидим, что писатель отчетливо сознавал различие между формой повествования от имени героя и от лица «всеведущего» автора, ощущал преимущества и недостатки каждой из них для преследуемой им художественной цели. Но еще раньше — в 40-е годы — Достоевский вполне обдуманно пользуется различными формами повествования от первого лица, строя его то как роман в письмах («Бедные люди»), то как лихорадочную и напряженную лирическую исповедь героя — «мечтателя» («Белые ночи»), то как своего рода художественный «сказ» — имитацию речи городского чиновника или человека из малообразованной, «простонародной среды» (рассказы «Ползунков», «Чужая жена и муж под кроватью», «Честный вор» и т. д.), то как своего рода письменные «мемуары» героев (рассказ Вареньки о ее детстве в романе «Бедные люди», «Неточка Незванова»). Для каждой из этих разновидностей повествования автор тщательно подбирает соответствующие лексические и синтаксические выразительные приемы. В 50-х годах в повести «Дядюшкин

сон» Достоевский обращается еще к одной, новой для него форме повествования — «провинциальной хронике». Опробованную здесь писателем речь «хроникера», который служит своеобразным посредником между читателем и персонажами (и в то же время в устах которого нередко звучит голос самого автора и более или менее приглушенная авторская оценка событий), мы снова встретим на позднейших этапах творческого пути Достоевского в «Бесах» и «Братьях Карамазовых».

Уже в период работы над «Бедными людьми» Достоевский поставил задачу воспроизвести не только перипетии внутренней жизни своих героев, но и их «слог» — свойственные им и их среде языковые навыки. «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя,— писал он брату Михаилу.— Не понимают, как можно писать таким слогом». «А им и невдомек, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может» (28_1, 117). Позднее, в Сибири, Достоевский заводит специальную «тетрадку каторжную» (так называемую «Сибирскую тетрадь» — см.: 4, 235—248), в которую он записывал народные пословицы и поговорки, которыми пользовались обитатели омского острога, а также распространенные среди них анекдоты, характерные для них словечки, отрывки из услышанных в остроге песен и разговоров. Материалом этой тетради Достоевский широко пользовался в работе не только над «Записками из Мертвого дома», но и над позднейшими произведениями. И в других его записных кнгижках и рабочих тетрадях встречаются многократно записи характерных «слов» и «словечек» фамильярного и простонародного языка, привлекавших внимание писателей лексических и синтаксических формул, типичных для языка газетной прессы, людей различных профессий и образа жизни. Достоевский восхищался также емкостью и выразительностью поэтического языка Пушкина и Лермонтова, умением Гоголя не только предельно четко и точно передать внутреннюю пустоту своих персонажей, но и воспроизвести неповторимый внешний комизм их устной и письменной речи. В молодости он учился у Гоголя тонкой языковой характеристике персонажей из среды городского чиновничества и малообразованного провинциального дворянства, а позднее стремился, по примеру Гоголя, специально вводить в язык своих произведений выражения, заимствованные из бытового языка. Вместе с тем в ходе

своего творческого развития он с годами все больше внимания уделял языку народа, указывая на скрытую в нем нередко глубокую мудрость, простосердечие, тонкую насмешку над языком русского человека из высшего культурного слоя, привыкшего ставить себя неизмеримо выше простого человека из народной среды.

В то же время, начиная с «Записок из Мертвого дома», мы встречаемся у Достоевского с постоянным расширением стилистической и языковой палитры повествования. Дагестанский татарин Алей, еврей Исай Фомич Бумштейн, польские дворяне-революционеры и другие действующие лица «Записок» не только обрисованы каждый как носители своего, особого склада мыслей и чувств; им присущи также разные способы выражения мысли. Поразительной выразительности достигает также языковая характеристика дядюшки-князя (в «Дядюшкином сне») и Фомы Фомича Опискина (в «Селе Степанчикове и его обитателях»). Бегло схваченные здесь же специфические черты «лакейской» речи слуги Видоплясова Достоевский позднее использовал и усилил в речи Смердякова в «Братьях Карамазовых». Особенно высокой степени интонационное и речевое «многоголосие» у Достоевского достигает в его романах, начиная с «Преступления и наказания», где «своим» языком говорит и Раскольников, и Мармеладов, и Соня, и Свидригайлов, и Лужин, и Лебезятников, и Порфирий Петрович и ряд второстепенных персонажей. Их диалог перерастает каждый раз в своеобразный сложный музыкальный контрапункт различных «голосов», в ходе развития и движения которого одни и те же (или сходные) музыкальные «темы» проводятся автором как бы через различные человеческие «регистры», то вторящие друг другу (или варьирующие одну и ту же основную тему), то резко диссонирующие между собой. Подобный же сложный контрапункт резко противоположных, спорящих между собой, то сливающихся друг с другом голосов мы встречаем в «Идиоте» (Мышкин, Рогожин, Ипполит, Лебедев, Бурдовский, Келлер и т. д.), «Бесах» (где особенно важную смысловую роль приобретает столкновение «сюсюкающего», офранцуженного языка «отцов» и языка их «детей» «нигилистического» склада,— Ставрогина и Петра Верховенского, Шатова, Кириллова, Лямшина, Федьки Каторжного, Лебядкина и его сестры — «Хромо-

ножки» и т. д., и, особенно, в «Братьях Каврамазовых» (Федор Павлович — Зосима, Миусов, Митя, Иван, Алеша, Ракитин, «черт», Свидригайлов, капитан Снегирев, Илюшечка, Коля Красоткин и т. д.). Особый, характерный вид диалога у Достоевского — своеобразный диалог — «пытка», где один персонаж «искушает» или «выпытывает» другого. Вообще диалог у Достоевского, как правило, «ведет» один из героев (Раскольников, Свидригайлов, Порфирий, Иван), другой же отвечает ему лишь короткими репликами. С другой стороны, монолог персонажа превращается почти всегда в своего рода диалог (спор) с самим собой. Особый вид монолога — исступленный «надрыв» — Мармеладова, Ипполита, Снегирева, Катерины Ивановны и т. д.

При этом Достоевский, следуя характерному для всего его творческого процесса принципу сознательного столкновения противоположностей, не сглаживает, а предельно обостряет языковую пестроту своих романов и повестей. Патетика и юмор, «высокий» и «низкий» слог, библеизмы и каламбуры, лексически и стилистически «гладкая», строго логически построенная литературная речь соседствуют и мирно уживаются в его романах и повестях с речью нарочито беспорядочной, «раздерганной», неправильно построенной, с характерными «словечками», подслушанными у обитателей омского острога или на улицах и площадях Петербурга.

В «Дневнике писателя» Достоевский уделил несколько специальных разделов вопросам языка и стиля. Так, в главе «Ряженый» «Дневника писателя» за 1873 г. он резко осудил тип писателя, который «ходит всю жизнь с карандашом и тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки» и, запасшись несколькими сотнями характерных словечек, «чуть заговорит у него купец или духовное лицо», «начинает подбирать ему речь из тетрадки, по записанному. В результате,— пишет Достоевский (имея в виду в первую очередь Лескова), у подобного писателя «купец али солдат в романе говорят *эссенциями*, то есть как ни один купец и ни один солдат не говорят в натуре». Подобную художественную работу Достоевский полемически охарактеризовал как «вывескную, малярную» (21, 88). «Эссенциозности» (то есть орнаментально изукрашенной словесной игре) Достоевский противопоставлял «драгоценное правило, что высказанное слово серебряное, а невысказанное —

золото...» (там же). «Главный признак человека необразованного, но почему-нибудь принужденного заговорить и понятиями не своей среды — это некоторая неточность в употреблении слов, которых он значение, положим, и знает, но не знает всех оттенков его употребления в сфере понятий другого сословия» (21, 39; здесь же писатель приводит примеры такого употребления, причем аналогичными примерами пестрят многие сцены его романов). Два других раздела «Дневника писателя» направлены против искусственности как русского, так и псевдофранцузского языка образованного русского дворянского общества XIX века (1876, июль и август, глава III; 23, 77—84; 1877, май—июнь, глава II). «Язык, — пишет в связи с этим Достоевский, — есть, бесспорно, форма, тело, оболочка мысли <...>, последнее и заключительное слово органического развития» (23, 80). «Только лишь усвоив в возможном совершенстве первоначальный материал, т. е. родной язык, мы в состоянии будем в возможном же совершенстве усвоить и язык иностранный...» (23, 81). В то же время в «Дневнике писателя» Достоевский неоднократно защищает необходимость введения фамильярной разговорной лексики и сокровищ народного языка в русский литературный язык. Он гордится тем, что первым ввел в русский литературный язык чиновничье, студенческое выражение «стушеваться», высоко оценивает меткость и образность таких простонародных выражений, как «стрюцкие» (для обозначения пьяниц и других «пустых и дрянных людей»; 26, 63—67), «образить» («восстановить в народе образ человеческий»; 22, 26). Его раздражает литературное фразерство адвокатов Утина и Спасовича, которое он блестяще пародирует в «Братьях Карамазовых» (22, 57—73; 23, 16—20; ср.: 15, 152—173). «У меня всякое лицо говорит своим языком и своими понятиями», — подчеркивает он (29, 64), в «Преступлении и наказании», в рассказах «Скверный анекдот» (1862) и «Кроткая» (1876) Достоевский широко пользуется внутренней речью персонажей.

Друг молодости Достоевского, писатель Д. В. Григорович в своих «Литературных воспоминаниях» оставил ценное свидетельство о той строгости, с которой уже молодой Достоевский относился к художественому слову: «Он (Достоевский. — *Г. Ф.*), по-видимому, остался доволен моим очерком («Петербургские шарманщики». — *Г. Ф.*), хотя и не распространялся в похвалах

ему: ему не понравилось только одно выражение <...> У меня было написано так: «Когда шарманщик перестает играть, чиновник из окна бросает пятак», который падает к ногам шарманщика. «Не то, не то,— раздраженно заговорил вдруг Достоевский,— совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам. Надо было сказать: пятак упал на мостовую, *звеня и подпрыгивая*». Замечание это — помню хорошо — было для меня целым откровением <...> Пятак упал не просто, а *звеня и подпрыгивая* — Этих двух слов было для меня довольно, чтобы понять разницу между сухим выражением и живым художественно-литературным приемом».[11]

В качестве примеров, свидетельствующих о стилистической взыскательности Достоевского, можно привести следующие записи его рабочих тетрадей, число которых легко можно было бы умножить: «Рассказ вроде пушкинского (краткий и без сомнений, психологически откровенный и простодушный» (9, 115).[12] «Вообще как-нибудь трагически, но и беспрерывный комизм, веселый, разнообразный и тонкий» («План для рассказа (в «Зарю») — 9, 118). «*Подсочинить повесть* (будет как «Бедные люди», только больше энтузиазма» («Смерть поэта. Идея» — 9, 121). «Не от себя ли рассказ? <...> *Первые страницы*: 1) тон, 2) втиснуть мысли художественно и сжато. *Тон* (рассказ-житие, т. е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и не представляя сценами. Тут надо гармонию). Сухость рассказа, иногда до «Жиль Блаза». На эффектных и сценических местах — как бы вовсе этим нечего дорожить <...> Чтоб в каждой строчке было смешно: я знаю, что я пишу, и не напрасно пишу» («Житие Великого Грешника» — 9, 132, 139).

М. М. Бахтин в своем знаменитом исследовании «Проблемы поэтики Достоевского» пристально исследовал широкое использование героями Достоевского «чужого слова», отражающего взгляд на них со стороны, их страстную полемику против стремления определить их сокровенную суть посредством этого «чужого слова», неадекватно истинной сущности героя, обедняющей и «обкрадывающей» его. И сам автор, и его герои постоянно ведут в романах Достоевского борьбу против попытки упрощенного, внешнего, безучастного понимания изображенных в них людей и событий. Отсюда постоянная «двуплановость»

языка Достоевского, амбивалентность большей части его словесных формул: «двустороннего рассуждения с иронией и насмешками над собственными мыслями, поставленными под контроль саркастической самокритики», — как удачно определяет эту особенность стиля и языка Достоевского Л. П. Гроссман.[13] «Лирическому стилю своего повествования, жанру внутреннего монолога и личной драмы», — добавляет Гроссман, — Достоевский «считал нужным противопоставить подчас протокольное и точное разъяснение «от автора» — как бы конкретный комментарий или фактическую справку, намеренно лишенную всякой артистичности. Художнику сопутствовал эксперт, который контрастно оттенял его видения и прозрения».[14]

Достоевский сознательно сочетает в языке своих романов не только протокольную сухую деловую информативность и возвышенный лиризм (или искусное подражание стилю и языку Евангелия, Ветхого завета, христианской агиографии и позднейших церковных писателей — инока Парфения, Тихона Задонского — напомним в этой связи «Легенду о Великом Инквизиторе», а также записанные Алексеем Карамазовым житие и поучения старца Зосимы в последнем романе писателя), но и обильно пользуется языком «улицы», вводя в них образы «сырой», «необработанной» народной речи, пленяющей писателя своим веселым юмором и своеобразным озорством.

В «Дневнике писателя» Достоевский отмечает умение петербургских мастеровых выразить самые разнообразные смыслы (и при этом верно понять друг друга) с помощью единственного нецензурного «матерного» слова. Стихи предшественника современной литературы «абсурда» — капитана Лебядкина и «блатная» речь Федьки Каторжного в «Бесах» («Петр Степанович — астролом и все божии планиды узнал, а и он критике подвержен <...> А я, может быть, по вторникам, по средам только дурак, а в четверг умнее его» — 10, 205), лихорадочная, задыхающаяся речь Аркадия Долгорукова и умиленный ласковый язык его названного отца — странника Макара в «Подростке», напряженный цинизм и сладострастные взвизги Федора Павловича Карамазова и угодливая лакейская речь Смердякова, а также «голоса» всех трех братьев Карамазовых, речи защитника и прокурора в том же романе — такова широкая и пестрая палитра различных оттенков и стилей человеческой речи, с которой мы сталкиваемся в романах Достоевского.

Особое значение и в речи героев Достоевского, и в его авторской речи приобретают гиперболические построения и определенные «ударные» слова и фразеологические обороты, как бы подчеркнутые или выделенные курсивом («странный», «чрезвычайно важный», «идея героя», «проба» — в «Преступлении и наказании», «угол», «благообразие» — в «Подростке», ср. имена Наполеона и Магомета, имя Ротшильда, «царя иудейского» и т. д.). Наконец, характерный прием Достоевского — постоянное усиление фразы посредством повторений и уточнений, а также постоянного введения оговорок (ср. слово «даже»).

Обильно пользуется Достоевский при построении своих романов не только параллелелизмами и контрастами, но и числовой символикой (ср. три посещения Раскольниковым Сони или три разговора Ивана со Смердяковым), «значащими» именами (Раскольников, Разумихин, Лебезятников: ср. «звериные» и «птичьи» фамилии героев в «Идиоте»). Все это свидетельствует о продуманном, сознательном выборе репертуара его художественных и стилистических приемов, не только обогащающих философское содержание, но и сближающее их по жанру с мифом и мистерией (на что указывал впервые Вячеслав Иванов).[15]

Уже в первом произведении Достоевского — «Бедных людях» — отражена одна из основных примет его творчества — стремление к «многогеройности». Достоевский строит большинство своих романов и повестей как повествование, где главные герои обычно окружены толпой второстепенных персонажей, причем каждый из них имеет свой особый внутренний мир и внешнюю судьбу — и вместе с тем этот внутренний мир и судьба сплетаются воедино с миром идей и судьбой главных героев, служат как бы своеобразной параллелью и комментарием к ним. Иногда эта параллель основана в одних случаях на близости, в других — на антитетической противопоставленности характеров персонажей. Таковы уже Макар Алексеевич, Варенька, ее служанка, чиновник Горшков, нищий мальчик, студент Покровский и его отец, уличный шарманщик и т. д. в «Бедных людях». Позднее в «Преступлении и наказании» в один узел стягиваются судьбы Раскольникова, Мармеладова, Свидригайлова, Порфирия Петровича, Сони, сестры Раскольникова Дуни, его матери, «поручика-пороха» и т. д.

В результате мы можем сегодня сказать, что каждый роман Достоевского представляет собой сложное организованное целое, где каждый из элементов прочно спаян с другим. Будучи взаимосвязаны друг с другом, они образуют целостную художественную систему, строго продуманную автором. Этой «системности» романов Достоевского не мешает ни их стилистическая пестрота, ни динамическая (а не статическая) характеристика персонажей, сложные характеры которых раскрываются не в «предисловном рассказе» автора, предшествующем появлению на сцене самого персонажа, а в дальнейшем развитии действия, где персонажи нередко совершают «странные» и «неожиданные», противоречащие их первоначальной характеристике рассказчиком или осложняющие и углубляющие ее.[16] Психологическая неисчерпаемость души каждого персонажа, способного совершать неожиданные, «фантастические» поступки, так же органически входит в творческую систему Достоевского, как внезапно возникающие в ходе действия «общие точки» между персонажами, сложное сочетание контрастности и параллелизмов между ними или вплетение в ткань романа символических образов и уподоблений (напомним о чтении эпизода о воскресении Лазаря в «Преступлении и наказании» или параллель между Миколкой из сна Раскольникова (в том же романе), забивающего до смерти на улице упавшую лошадь, и маляром Миколкой, берущим на себя вину за совершенное Раскольниковым убийство. Таковы в понимании автора две грани народного характера.Точно то же относится к различным персонажам «Идиота» — от Мышкина до Рогожина и Ипполита — и «бесов» — от Ставрогина до Шатова и Кириллова,— равно как и ко всем членам семьи Карамазовых. Причем речь идет не о простой внешней, фабульной связи между всеми этими и другими персонажами, а внутреннем морально-философском подтексте их нравственно-философских идей и исканий. Каждое действующее лицо в романе Достоевского комментирует другое, способствует его углубленному читательскому пониманию. В результате жизнь и идеи героя приобретают свое глубинное значение лишь в общем контексте произведения, в котором все действующие лица и их взаимоотношения тесно связаны друг с другом. Отсюда — значительность каждого нового эпизода романа в раскрытии его общей, основной проблематики, так же как и весомость каждой отдельной словесной и фразеологической единицы текста.

Один из излюбленных приемов Достоевского — «роман в романе». В «Бедных людях» и Макар Алексеевич, и Варенька — не только персонажи, но и рассказчики, повествующие о своем прошлом, равно как и о том, что совершается за границами их личных радостей и печалей. Позднее Достоевский доводит этот прием до виртуозности. Его герои то выступают как авторы «записок» (Горянчиков), то как литераторы («Село Степанчиково», «Униженные и оскорбленные»), то как авторы статей (Раскольников), то создают собственные религиозные и политические доктрины (Кириллов, Шатов, Шигалев, Петр Верховенский), то преподносят окружающим свою «исповедь» (Ипполит, Ставрогин), то создают своеобразные легенды и жития (Марья Лебядкина, Макар Долгоруков, Алексей Карамазов), Причем стилистическая тональность их «творчества» может колебаться от «абсурдистских», алогичных и неуклюжих стихотворений капитана Лебядкина до легенды «Великий инквизитор» — кульминации богоборческого бунта Ивана Карамазова или его галлюцинаций в сцене беседы Ивана с чертом. Эти вставные эпизоды романов Достоевского опираются на древнюю литературную традицию («Золотой осел», «Дон Кихот», «Ученические годы» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» и т. д.) и в то же время значительно видоизменяют и обновляют ее, так как именно в них в предельно заостренной форме выражается нередко главная философская проблематика произведения.

8

Чтобы дать более полное представление о творческом процессе Достоевского, мы рассмотрим далее основные вехи истории создания пяти его наиболее крупных и известных романов — «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов», «Подростка» и «Братьев Карамазовых».

Отдельные штрихи, подводящие нас к зарождению замысла «Преступления и наказания», можно найти в ранних произведениях Достоевского. Уже в «Бедных людях» Достоевский самоопределяется как художник города, главный предмет наблюдений которого — Петербург, его улицы, дома и каналы.

Описывая блуждания Макара Алексеевича Девушкина вдоль набережной Фонтанки, Достоевский не только делает его здесь наблюдателем уличных сцен и городского пейзажа, но и побуждает к мучительным для героя рассуждениям о социальных контрастах жизни большого города, наделяя его своеобразной гордостью, которая ожесточает его и заставляет испытывать чувства болезненного унижения и глубоко загнанного внутрь протеста против униженного положения — не только своего, но и других «бедных людей». В «Двойнике» подготовляется и другой важный мотив характерного для «Преступления и наказания» городского пейзажа — постоянно возвращающиеся картины городских лестниц и дворов-ущелий, описание которых приобретает под пером автора характер символа общей удушливой атмосферы города. В образах «мечтателей» молодого Достоевского кристаллизуются в это время ряд психологических черт героя первого из его великих романов, а в рассказе «Господин Прохарчин» (1846) впервые — хотя и робко — звучит столь важная для «Преступления и наказания» тема «наполеонизма».

Следующим важным этапом на пути движения Достоевского к размышлениям, связанным с проблематикой будущего романа, стали годы омской каторги. Именно здесь для Достоевского во весь рост встали темы «преступления» и «наказания». Под влиянием этих размышлений он позднее отводит в журнале «Время» специальное место не только собственным своим «запискам каторжника» (как писатель одно время думал назвать «Записки из Мертвого дома»), но и другим аналогичным материалам — в том числе очеркам о процессе Ласенера и других увлекательных западноевропейских судебных процессах XVIII—XIX веков, в которых его внимание привлекали прежде всего психологические мотивы преступника и его моральнонравственный облик.

17 сентября 1863 года во время увлечения Достоевского А. П. Сусловой и их совместного пребывания за границей Суслова записывает в своем дневнике слова Достоевского, сказанные во время обеда за table d'hôte'ом: «Ну вот, представь себе, такая девочка со стариком (которых Достоевский наблюдал в это время.— *Г. Ф.*) и вдруг какой-нибудь Наполеон говорит: «Истребить весь город». Всегда так было на свете».[16] Оброне-

ная писателем фраза свидетельствует, что к этому времени у него начинала зарождаться и конкретизироваться в голове одна из основных идей его будущего романа.

Дальнейшие известные нам два звена, подготовившие Достоевского к писанию «Преступления и наказания», это, с одной стороны, «Записки из подполья» (где соотношение образов «Подпольного человека» и Лизы — близкая параллель соотношения образов Раскольникова и Сони, а с другой, — задуманный Достоевским летом 1865 г. «в связи с теперешним вопросом о пьянстве» (28_2, 187) роман «Пьяненькие»); «картины семейств, воспитание детей в этой обстановке» (там же) подготовили линию Мармеладова и его семьи. Определенное значение для подготовки в романе образа Свидригайлова имели также характеры Быкова (в «Бедных людях»), мужа воспитательницы Неточки Незвановой Петра Александровича (в повести «Неточка Незванова») и князя Валковского (в романе «Униженные и оскорбленные»).

Тем не менее, окончательно сюжет «Преступления и наказания» сложился в голове Достоевского лишь к сентябрю 1865 года, — причем как сюжет не большого романа, а небольшой «повести» размером «от пяти до шести печатных листов». Предлагая эту повесть издателю журнала «Русский вестник» М. Н. Каткову, Достоевский так характеризовал ее в письме к последнему из Висбадена от середины сентября 1865 г., утверждая, что он пишет ее «уже два месяца» и теперь оканчивает: «Это — психологический отчет одного преступления. Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению, и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшись некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решился разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру. «Она никуда не годна», «для чего она живет?», «Полезна ли она хоть кому-нибудь?» и т. д. Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить ее, обобрать, с тем, чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить

сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний, грозящих ей гибелью, докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении «гуманного долга к человечеству», чем, уже конечно, «загладится преступление», если только может назваться преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной, которая сама не знает, для чего живет на свете, и которая через месяц, может, сама собой померла бы.

Несмотря на то, что подобные преступления ужасно трудно совершаются — то есть почти всегда до грубости выставляют наружу концы, улики и проч. и страшно много оставляют на долю случая, который всегда почти выдает винов<ных>, ему — совершенно случайным образом удается совершить свое предприятие и скоро и удачно.

Почти месяц он проводит после того до окончательной катастрофы. Никаких <...> подозрений нет и быть не может. Тут-то и развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы восстают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он — кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя и погибнуть на каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое, убежд<ение?> внутреннее <?> даже без сопр<отивления?>. Преступн<ик> сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело. Впрочем, трудно мне разъяснить вполне мою мысль. Я хочу придать теперь худож<ественную> форму, в которой она сложил<ась>.

В повести моей есть, кроме того, намек на ту мысль, что налагаемое юридическ<ое> наказание за преступление гораздо меньше устрашают преступника, чем думают законодатели, отчасти и потому, что он и сам его нравственно требует.

Это видел я даже на самых неразвитых людях, на самой грубой случайности. Выразить мне это хотелось именно на развитом, на нового поколения человеке, чтоб была ярче и осязательнее видна мысль. Несколько случаев, бывших в самое

последнее время, убедили, что сюжет мой вовсе не эксцентричен. Именно, что убийца развитой и даже хорош<их> накл<онностей> м<олодой> человек. Мне рассказывали прошлого года в Москве (верно) об одном студенте, выключенном из университета после московск<ой> студент<ской> истории — что он решился разбить почту и убить почтальона. Есть еще много следов в наших газетах о необыкновенной шатости понятий, подвигающих на ужасные дела. (Тот семинарист, который убил девушку по уговору с ней в сарае и которого взяли через час за завтрак<ом>, и проч.) Одним словом, я убежден, что сюжет мой отчасти оправдывает современность» (28_2, 136—137).

Что Достоевский начал творческую работу над «Преступлением и наказанием» фактически лишь в 1865 г., свидетельствует в первую очередь то, что именно к этому году приурочено действие романа. Анализ его текста показывает, что роман до предела насыщен отзвуками событий петербургского лета 1865 г., зафиксированными петербургскими газетами и журналами этого года. К 1864—1865 годам относится также выход ряда книг и статей, полемические отклики на которые встречаются в тексте романа и которые определенным образом повлияли на размышления Раскольникова и других персонажей. Наконец, и те примеры необычного типа преступлений, о которых Достоевский упоминает в письме к Каткову и которые он рассматривает как результат умственных шатаний современной молодежи (ограбление почты, убийство девушки семинаристом), также ведут нас к событиям 1865 г.

Тем не менее, хотя первая дата, которую мы встречаем в подготовительных материалах к роману (7 августа 1865 г. — 7, 83), та необыкновенная точность, с которой воссозданы в романе летняя атмосфера и многие события текущей петербургской жизни этого времени, позволяют высказать предположение, что дошедшим до нас подготовительным материалам к роману предшествовали более ранние записи, фиксировавшие характерную атмосферу и сжатое содержание ряда газетных сообщений уже весны и лета 1865 г. (см., например: 7, 333).

В то же время анализ романа и подготовительных материалов к нему особенно ярко свидетельствуют о том сложном сочетании в творческом процессе Достоевского стремления к максимально достоверному и точному воссозданию реальной картины Петер-

бурга 1865—1866 годов и необычайной мощи памяти и воображения художника, о которой уже говорилось выше. Сочетание это позволяет автору романа свободно соединять в «Преступлении и наказании» уникальное по своей кажущейся почти топографической точности описание города, его набережных, улиц, площадей, летней жары 1865 года в Петербурге, его характерных трактиров и «полпивных», полицейского участка и пожарной каланчи, всей обстановки жизни мещанской части населения города, густо заселяющей доходные дома, их жалкие комнаты и «углы» со столь же обильно пронизывающим художественную и философскую ткань романа многообразием литературно-философских ассоциаций и идей, придающих произведению романиста уникальную надисторическую универсальность, способствующую обращенности его не только к тому современному русскому читателю, который мог прочесть роман в первые же дни и месяцы после появления в журнале каждой его отдельной части (или после выхода в 1867 году первого его отдельного издания), но и к людям любой национальной принадлежности и любого из последующих веков.

В популярной литературе о Достоевском многими исследователями принято считать, что «дом Раскольникова», «дом Сони Мармеладовой», «дом Алены Ивановны» и другие места, здания, их дворы и лестницы, фигурирующие в «Преступлении и наказании», списаны автором как бы «с натуры» — их можно непосредственно отождествлять с реально сохранившимися домами и другими строениями современного Петербурга (7, 331). В действительности дело обстоит сложнее. Так же, как создавая образы своих героев, Достоевский, хотя и отталкивался от определенных прототипов, но подвергал их в своем творческом воображении значительной трансформации, а обращаясь к петербургским и московским уголовным процессам 60—70-х годов, усложнял психологически фигуры их участников и мотивацию их поступков, так и изображение реальных петербургских улиц и площадей входило в его произведениях в новый, сложный философско-психологический контекст, а их картины получали под его пером символический смысл. Реальный Петербург приобретал в романах писателя характер призрачного, полуреального города, каждая деталь которого несет отпечаток «искусственности» современной цивилизации и «пе-

тербургского» периода русской истории, в основе которого изначально было заложено глубокое противоречие «нормальным», здоровым потребностям человека. Отсюда — возникающее у читателя при чтении романа ощущение, что, при всем обилии петербургских реалий романа, многие его сцены носят «фантастический», полумиражный характер. Город в романе персонифицируется, становится как бы самостоятельным действующим лицом. Его основные стихии — вода, ветер, камень, уличная пыль, — характерные для петербургского пейзажа дождь, вечерние фонари, контрасты света и тени, пространственной бесконечности и тесноты «похожей на гроб» каморки Раскольникова, преследующее героев ощущение «одиночества в толпе», невозможности до конца понять душу друг друга, несмотря на присутствующие и нередко ощущаемые ими в их судьбах и размышлениях «общие точки» определяют особые черты городских пейзажей романа.

Изучение газетной хроники 60-х годов и жизни самого Достоевского в эти годы показывает, что нищета представителей молодого поколения (в том числе студентов), рост ростовщичества и случаев убийства ростовщиков их клиентами, жалобы по поводу усиления в городе пьянства, проституции, увеличения числа кабаков и публичных домов и другие социальные темы, определяющие проблематику «Преступления и наказания», были характернейшими для тогдашней жизни города бытовыми явлениями. Это было неизбежным следствием начавшейся в России после крестьянской реформы 1861 года эпохи первоначального накопления. Многие детали сцены убийства Раскольниковым ростовщицы Алены Ивановны и самое трудное орудие этого убийства — топор (впрочем, выбор топора как орудия убийства мог быть подсказан и опубликованным в 1860 г. в герценовском «Колоколе» письмом «Русского человека», приписывавшегося долгое время Чернышевскому, хотя автор его фактически до сих пор не выяснен, с призывам звать Русь «к топору») непосредственно восходят к газетным описаниям подобных убийств. Однако, в то время как большинство убийств, аналогичных преступлению Раскольникова, совершались заурядными, рядовыми преступниками, Достоевский избирает героем своего романа человека не только с широким сердцем, сильно и болезненно отзывающимся на «проклятые вопросы» окружающей жизни,

но и с постоянно работающей мыслью. И именно это позволяет ему соединить в своем романе «временное» и «вечное», постановку конкретных жизненных вопросов изображаемой им эпохи и наиболее общих, основных вопросов всей исторической жизни человечества. Рядовой русский студент 60-х годов обретает в его изображении черты, роднящие его с героями Шекспира, которые не только переживают историческую драму своей эпохи, но и делают ее в своих размышлениях предметом углубленного анализа, поднимаясь от предельно точной фиксации любого единичного эмпирического факта к высочайшим вершинам человеческой мысли.

Философской углубленности романа способствует насыщенность его многообразными, разнохарактерными литературно-полемическими и культурно-историческими ассоциациями. С одной стороны, в размышлениях автора и его героя постоянно звучат отзвуки популярных у людей изображаемой эпохи социально-философских учений и книг, от сочинений Милля и Бентама, Кеттле, Бокля, Льюиса, романа Чернышевского «Что делать?» и т. д. до таких современных защитников идеи «сильной власти», как Наполеон III или представителей еще только нарождающегося в это время социал-дарвинизма, как французская переводчица и комментаторша идей Дарвина А. Руайе. Среди обсуждаемых в «Преступлении и наказании» вопросов возникают темы освобождения крестьян в России и их положения в остзейском крае, гражданская война в Соединенных Штатах, война за присоединение к Германии Шлезвига и Гольштейна, проблема эмансипации женщины и «нового», сугубо физиологического подхода к трактовке вопросов отношений между полами. С другой же стороны, герой романа в своих размышлениях сопоставляет себя с Ликургом, Магометом, Наполеоном и другими пролагателями новых путей для человечества, не боявшихся насилия и пролития крови для торжества своих реформаторских идей. Анализ черновых материалов к роману и круга чтения Достоевского свидетельствуют о том, что Раскольников был в глазах автора не только носителем идей современного русского «нигилизма» и литературным двойником молодежи «наполеоновского» типа, но и потомком целого ряда литературных героев от Жана Сбогара Нодье и героев других европейских писателей, выдвинувших в своих произведениях

темы противоположности «обыденных» и «избранных» натур (Шиллера, Байрона, Гофмана и др.), их претензий на звание «сверхчеловека» и право последнего совершать деяния, противоречащие освященным веками нормам общечеловеческой морали (в том числе проливать человеческую кровь ради торжества идеи прогресса науки или восстановления попранной социальной справедливости — «Пиковая дама» Пушкина, «Отец Горио» Бальзака, «Юджин Арам» Э. Бульвера, «Мери Бартон» Э. Гаскелл и др.). И, наконец, важнейший духовный пласт романа составляют евангельские мотивы, а также образы, почерпнутые из агиографических источников и изучения современных религиозно-еретических течений (притча об исцелении Лазаря, образ Марии Египетской, страницы, повествующие о чтении современными «убийцей» и «блудницей» (6, 251—252) — потомками древних ветхозаветных и евангельских «убийц» и «блудниц» — при мерцающем свете свечи страниц Библии, характеризуемой автором как «вечная книга» человечества, апокалиптическое видение грядущей моровой язвы в последнем сне Раскольникова в эпилоге романа и т. д.).

Работа Достоевского над «Преступлением и наказанием» имела три этапа. Писатель начал роман в форме Ich-Erzählung. В этой редакции («Исповедь» — 7, 92) повествование велось от первого лица, причем герой (в это время он был назван Васей) описывал совершенное им преступление и свои переживания в момент убийства и после него по свежим следам событий (7, 5—76). Затем, сделав ряд заметок о дальнейшем развитии действия (7, 75—96), Достоевский дает роману новое название «Под судом» (7, 96) и, сохраняя форму записок от первого лица, переносит действие в прошлое. «Новый план» он составляет в форме «рассказа преступника» о том, что произошло «8 лет назад» — с целью «совершенно отнести его (героя.—*Г. Ф.*) в сторону» (7, 144). И, наконец, рождается третья редакция — «рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту, даже с словами: «и до того все это нечаянно сделалось» (7, 146). После этого в уже написанных первых главах форма местоимения от первого лица («я») заменяется на «он». В то же время постепенно разрабатываются линии не только Раскольникова и Мармеладова (наличествующие уже в двух первых редакциях), но и других

персонажей — Дуни, Лужина (первоначально он носил фамилию Чебалов — 7, 151), Свидригайлова, следователя Порфирия Петровича и т. д. Формулируется «идея романа» — «нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием» (7, 154—155). Параллельно ведется углубление характеристики главного героя и других персонажей, определяются и уточняются основные узлы действия и наиболее важные, «ударные» сцены, «психологические черты», «фантастические» мотивы (7, 177) и т. д. Весть этот огромный, напряженный труд обдумывания и отделки романа совершается на всем протяжении писания — параллельно с писанием дальнейших частей и глав (7, 155—212). При этом возникают альтернативные решения конечной судьбы разных героев и «финала романа» (7, 204) — вплоть до намерения Раскольникова совершить самоубийство, которое тут же отбрасывается.

В процессе писания роман насыщается многообразными картинами петербургских домов, улиц и площадей. Действие из каморки Раскольникова, «похожей на гроб», переносится на улицу. Сцены философских размышлений героя чередуются со сценами его споров, допросов, острых столкновений с другими персонажами. В судьбе каждого из них намечаются свои переломные моменты, и одна катастрофа следует в романе за другой. Причем, хотя события описываются от автора — «невидимого, но всеведущего», рассказ о них постоянно учитывает точку зрения героя, тот особый ракурс, в котором предстают перед ним другие действующие лица (ср. начало романа, первое появление Свидригайлова у Раскольникова, разговор героя с «мещанином» и т. д.). Дневные сцены сменяются вечерними, когда город становится как бы призрачным и нереальным. Небо, воздух, вода, ветер, Нева становятся действующими лицами романа, участвуя в создании его духовно-нравственной атмосферы. События постоянно ускоряются, приобретая все более запутанный и напряженный характер. В роман вводятся сны героя (один из них — сон о Христе — не был автором реализован), письмо его матери, обсуждение статьи Раскольникова, рассказ Свидригайлова о его темном прошлом, о его последнем дне и самоубийстве — и лишь в эпилоге наступают покой и умиротворение. Раздирающие душу звуки Реквиема сменяются Осанной. Все это создает своеобразное «музыкальное» построение

романа, родственное форме симфонической музыки, через серию нарастающих контрастов и диссонансов ведущих слушателя к конечной победе гармонии.

Письмо Достоевского к Каткову, начало дошедшей до нас ранней (краткой) редакции «Преступления и наказания» (когда роман мыслился как «повесть» в объеме 15 печатных листов), завязка его первой же черновой редакции (убийство ростовщицы) и ее основная тема (история нравственных переживаний преступника после совершенного преступления и его внутреннего перерождения) — свидетельствуют, что они определились уже на первой стадии процесса писания романа. С этого момента, несмотря на усложнение его фабулы, ввод в него новых персонажей и постепенное расширение картины жизни Петербурга и его социальных контрастов, общая структура романа уже не претерпела существенных изменений (если не считать вынужденных цензурных уступок по настоянию Каткова).

Иную картину рисуют подготовительные материалы к «Идиоту».

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) Достоевский сформулировал мысль о том, что «высочайшее развитие личности» и наивысшее проявление «свободы собственной воли» человек может осуществить лишь путем «совершенно сознательного и никем не принужденного самопожертвования себя в пользу всех», «чтоб и другие все были такими же самоправными и счастливыми личностями» (5, 79). Как видно из записных книжек Достоевского, идеал подобного «высшего развития личности» писатель неразрывно связывал с образом Христа — высшим в глазах писателя воплощением идеала нравственной красоты и чистоты, порожденным вселенской историей. Поэтому образу Христа суждено навсегда остаться для людей, в понимании Достоевского, мерилом нравственной чистоты и непорочности, ориентиром в их стремлении достичь на земле наивысшего нравственного совершенства.

Однако — как не без горечи признает Достоевский в 1864 г. в своей записной книжке, размышляя о возможности для себя и других людей достичь того вековечного идеала, который являет человечеству личность Христа, «возлюбить (другого.— *Г. Ф.*) человека, как самого себя, невозможно. Закон личности на земле связывает. *Я* препятствует. Один Христос мог, но

Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и должен стремиться человек» (20, 173).

Следовательно, в основе земной жизни человека лежит противоречие. Провозглашенный и воплощенный Христом идеал — «идеал будущей, окончательной жизни человека», а не ее «переходного состояния», каким является его сегодняшняя реальная земная жизнь: «сам Христос проповедовал свое учение только как идеал, сам предрек, что до конца мира будет борьба и развитие <...> ибо это закон природы <...>». Наивысшая же доступная человеку цель земной жизни — стремление «к идеалу, противоположному его натуре», а потому реально не достижимому. Стремясь исполнить закон Христа, человек, связанный «законом личности» «по закону природы», не может осуществить искомый идеал, но самое стремление это дает ему «райское наслаждение», которое уравновешивает то беспрерывное ощущение страдания, которое приносит ему неосуществимость искомого идеала, вытекающая из его отягощения плотью и порождаемым ею «состоянием греховности». «Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна». «Вся история человечества, так и каждого отдельного (человека.— *Г. Ф.*), есть только развитие, борьба, стремление и достижение этой цели» (20, 172—175).

Эти скорбные размышления Достоевского (их продолжение см.: 20, 193—194) определили через три года основную проблематику романа «Идиот». Но прежде чем Достоевский смог написать этот роман, перед ним встала задача не только конкретизировать свои цитированные только что размышления, создать в своем воображении фигуру героя, наделенного плотью и кровью, характер и жизненная судьба которого явились бы художественным воплощением отраженного в размышлениях писателя комплекса идей, органически включив ее в картину определенной исторической эпохи русского общества и окружив нужными для этого действующими лицами второго и третьего плана,— ему пришлось выдержать немалую борьбу с самим собой и с известной долей инерции, которая накопилась в его творческих планах ко времени начала работы над романом «Идиот»,— инерции, увлекавшей его на путь вариации мотивов, уже получивших развитие в предшествующих его романах и повестях.

Дошедшие до нас подготовительные материалы к «Идиоту» распадаются на две группы набросков и планов, которые отражают принципиально различные ступени обдумывания замысла романа и резко расходятся между собой. Первая — наиболее обширная часть их — возникла в сентябре-ноябре 1867 года и лишь слабо связана с окончательным текстом романа. Уже здесь появляется герой, характеризуемый автором как «идиот», но характер его не только не напоминает характер будущего князя Мышкина, но скорее прямо противоположен ему. «Страсти у Идиота сильные, потребность любви могучая, гордость непомерная, из гордости хочет совладать с собой и победить себя. В унижениях находит наслаждение. Кто не знает его — смеется над ним, кто знает — начинает бояться». «Прослыл идиотом от Матери, ненавидящей его. Кормит семейство, а считает, что ненавидит его»,— пишет автор о герое будущего романа в первом развернутом его плане (9, 141). Мало напоминают персонажей будущего романа главные герои первых планов — «Жених», «Миньона», «Красавец», «Дядя», «Героиня» (или «Геро»), «Генерал», «Сенатор», «Дипломат», «Инженер» и т. д. Отношения между всеми этими персонажами (хотя отношения эти постоянно корректируются и видоизменяются автором) чрезвычайно запутаны, изобилуют зловещими, «подлыми и скандальными» (9, 155) поступками и ситуациями (изнасилования, раскаленные, доходящие до предела взаимные любовь и ненависть, «бешеные» зависть, гордость, борьба самолюбий, «фантастические встречи», ночные скитания по улицам Петербурга и т. д.).

Лишь постепенно в характерах главных действующих лиц первой редакции романа проступают черты будущих Иволгиных, Птицына, Гани и т. д. Намечаются и другие его детали — «вагон» как место знакомства героев, которое предшествует встрече «идиота» с генеральским семейством (9, 163), путешествие героя «в Швейцарию и из Швейцарии» (9, 177, 178, 196), упоминание «Гольбейновой Мадонны», чтение героиней Евангелия и «книги Ренана» (9, 183, 192), «рассказ о базельском Holbein Христе» (9, 184). Рядом с первым генеральским семейством вводится второе — будущих Епанчиных. Одна из главных героинь романа (Миньона; отдаленный прообраз Аглаи) сближается автором психологически с Ольгой Умецкой — героиней

нашумевшего в 1867 г. судебного процесса, которая, доведенная до полубезумия варварским обращением родителей, четыре раза поджигала родительский дом и приусадебные постройки (9, 193, 197, 209, 340, 341; 28_2, 228). Из литературных героев в планах (как параллель к «идиоту») упоминается шекспировский Яго.

О том, как сильно отличались первоначальные планы «Идиота» (их можно насчитать не менее 8!) от дефинитивного текста романа, говорят, быть может, особенно явственно следующие две характеристики Гани Иволгина и героя «Идиота» в записях от 30 октября 1867 г.:

1) «Ганечка. Чистый, прекрасный, достойный, строгий, очень нервный и глубоко христиански сострадательный, любящий. От этого мука, потому что при таком страстном сострадании разумен, предан долгу и непоколебим в убеждениях» (9, 170). «Ганечка должен быть самое симпатичнейшее, кроткое и сильное лицо из всего романа» (9, 171; ср.: с. 195).

2) «<...> над всеми Идиот, тоскующий, себя презирающий и до бесконечности гордый характер, всеми овладевающий, чтобы насладиться своей высотою, а их ничтожеством <...>» (9, 170, 171).

В то же время в образе Идиота намечается трансформация: итогом его развития становятся «высшая любовь и обновление» (9, 171; ср.: с. 189, 201, 202). В результате в герое-Идиоте первых планов романа проступают черты, предвещающие будущих Ставрогина (из «Бесов») и «Великого грешника» (из планов позднейших романов «Атеизм» и «Житие Великого грешника»), о которых речь пойдет ниже.

В результате подобной эволюции образа Идиота он постепенно нравственно возвышается и просветляется. Его лицо становится «величавее» (9, 214) и это приводит автора к отказу от всех первоначальных планов романа — и к коренному обновлению всего его замысла.

«Забрав столько денег в «Русском вестнике» (ужас: 4500 р.), — писал Достоевский о переломе в работе над «Идиотом» из Женевы А. Н. Майкову, — я ведь с начала года вполне надеялся, что поэзия не оставит меня, что художественная мысль мелькнет и развернется к концу-то года <...> все лето и всю осень я компоновал разные мысли (бывали иногда презатейливые), но некоторая опытность давала мне всегда предчувство-

вать или фальшь, или трудность, или маловыжитость иной идеи. Наконец, я остановился на одной и начал работать, написал много, но 4-го декабря иностранного стиля бросил все к черту» (28_2, 239).

В результате, посвятив время с 4 по 18 декабря 1867 г. «мучительному выдумыванию» «нового романа», Достоевский лихорадочно приступил к его писанию и 5 января 1868 г. выслал в редакцию «Русского вестника» пять глав его первой части, а 11 января еще две главы, после чего работа над романом шла безостановочно до конца года. «Давно уже мучила меня одна мысль,— продолжал Достоевский в том же письме, комментируя замысел своего «нового романа»,— но я боялся из нее сделать роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не подготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю ее. Идея эта — изобразить вполне прекрасного человека» (28_2, 241). Кроме фигуры нового героя — Мышкина, как видно из того же письма, у Достоевского в процессе работы над первой частью романа (то есть в декабре 1867 — начале 1868 г.) сложились образы и еще четырех из числа главнейших персонажей «Идиота» — Рогожина, Лебедева, Настасьи Филипповны и Аглаи. Определился к этому времени и предположительный объем романа «в 8 частях», из которых первая представляет, по словам автора, «только введение»: во второй же «должно быть все окончательно поставлено (но далеко еще не будет разъяснено)». Причем из этой второй части «одна сцена (из капитальных)» (по-видимому, сцена вторжения Рогожина и его пьяной компании в дом Настасьи Филипповны) (ср.: 9, 489) уже «записана начерно» и удалась автору (28_2, 241).

Возможно, что первые две части окончательного текста «Идиота» Достоевский диктовал, импровизируя их, так же как и «Игрока», и почти не делая для них предварительных заготовок в тетрадях: дошедшие до нас наброски к окончательному тексту романа (9, 216—288) относятся к марту—ноябрю 1868 г. и в них отражено обдумывание последующих частей романа, начиная с первоначальной третьей части (соответствующей второй части его, так как первоначальное деление его на восемь частей сменилось впоследствии делением романа на четыре части).

Не касаясь деталей разработки Достоевским отдельных эпизодов окончательного текста романа «Идиот» и его — иногда весьма существенных — колебаний при разработке системы взаимоотношений, судеб персонажей романа и обрисовке их психологического облика (ср., например, записи «Смерть ее (Настасьи Филипповны, — *Г. Ф.*) в борделе» — 9, 228), «Князь возвращается (из Москвы. — *Г. Ф.*), смущенный громадностью новых впечатлений о России, забот, идей, состояния и что делать» (9, 256), «Ганя берет 100000 и уезжает за границу» (9, 261), «Настасья Филипповна за Рогожиным <...> Замужем, но разошлась <...>» (9, 266) «Детский клуб у князя потаенно <...> Князь связан с ребенком, дети <...> Вечер у князя с детьми» (9, 218, 278, 279 и т. д.), остановимся в заключение лишь на нескольких основных особенностях творческого процесса Достоевского над окончательным текстом романа:

1) Поставив в центр романа после долгих колебаний образ «положительно прекрасного человека», Достоевский, как видно из его письма к племяннице С. А. Ивановой от 1 (13) января 1868 г., возвращается к цитированным выше размышлениям из «Зимних заметок о летних впечатлениях» и записной тетради 1864 года. «На свете есть одно только положительное лицо, — замечает он в названном письме, — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо» (28_2, 251). Вот почему все попытки великих европейских писателей, которые, ставя перед собой задачу нарисовать образ «положительно прекрасного» человека, не ориентировались на образ Христа, но шли к созданию такого образа другими путями. Поэтому герои Сервантеса (Дон Кихот), Диккенса (Пиквик), Гюго (Жан Вальжан) — хотя и явились «сильными попытками» в этом направлении, все же не могли до конца решить поставленной перед собой Достоевским «безмерной» задачи изобразить «Князя-Христа», то есть человека из крови и плоти, повторяющего своей жизнью в иную, современную эпоху путь евангельского Христа, «восстанавливающего» своим примером других людей и в то же время неизбежно осужденного на страдание, погибель за свой жизненный подвиг — стремление к осуществлению идеала свободной самоотдачи себя во имя всеобщего счастья (9, 218, 239, 246, 253; 28_2, 251).

2) В черновых записях к первой редакции Достоевский, пытаясь построить фабулу романа и опираясь при этом на свои излюбленные идеи о «хаосе» и «беспорядке», господствующие в современном обществе, извращающие человеческие характеры и страсти, шел, тем не менее, к построению искомой фабулы более или менее умозрительным путем. Кроме имени Ольги Умецкой (и имен ее ближайших родных) в планах первой редакции «Идиота» отсутствует тот материал «живых впечатлений» и газетной хроники, которые сам Достоевский считал необходимой основой своего художественного творчества. Дефинитивная же редакция «Идиота» коренным образом отличается от первоначальной: в течение всего творческого процесса над ней Достоевский постоянно обращается к газетной хронике, и именно это помогает ему ввести «фантастичский» образ «Князя-Христа» в реальную гущу русской жизни второй половины 60-х годов и тем самым придать ему и всему действию романа жизненную достоверность. Идеологический, философский роман и «роман-хроника» сливаются благодаря этому (как было уже в период писания «Преступления и наказания») в некое высшее единство.

Таким образом, лишь в результате скрещения замысла создать свой, новый по отношению к аналогичным попыткам других писателей образ «положительного прекрасного человека», «Князя-Христа» (9, 253), с реальными впечатлениями жизни русского общества рождается фабула «Идиота». Нашумевшее в конце 50-х годов в Петербурге увлечение обладателя огромного наследства, слывшего в обществе «чудаком», литературного мецената и издателя графа Г. А. Кушелева-Безбородко красавицей-«авантюристкой» Л. И. Кроль (3, 444, 540; 9, 386) ложится в основу схемы отношений князя-«Христа» с Настасьей Филипповной. Знакомство Достоевского с семьей генерала А. В. Корвин-Круковского, его дочерьми и окружением генерала и его семьи позволяет оживить образы Аглаи, членов ее семьи, а также посетителей их дома (9, 387). Жизнь автора в Павловске на даче брата писателя М. М. Достоевского и их общего друга А. П. Милюкова, посещение симфонических концертов в здании павловского вокзала, скандальный инцидент, разыгравшийся здесь с женой Н. Г. Чернышевского (9, 388, 389) дают материал для «павловских» сцен романа. Очерки А. П. Милю-

кова «Листки из памятной книжки» (1863—1864) могли послужить толчком для рождения в фантазии Достоевского образа купца-миллионера (а вместе с тем и кутилы, крутящегося «в толпе импровизированных приятелей, цыганок и танцовщиц», ставшего прообразом Рогожина —9, 389). Из газетных отчетов о судебном деле другого московского купца-убийцы В. Ф. Мазурина Достоевский почерпнул также ряд характерных деталей для создания того же образа и заключительной сцены романа, где Рогожин рассказывает Мышкину подробности убийства Настасьи Филипповны и предпринятых им мер для сокрытия следов этого убийства. Использовал автор в романе и другие судебные процессы 1868 г.— В. Горского и А. Данилова, а также пересказанную им историю крестьянина Балабанова (Мышкинского (!) уезда Ярославской губернии, — *Г. Ф.*), зарезавшего мещанина Суслова «из-за часов» со словами: «Господи, прости ради Христа» (9, 292). Наконец, Достоевский включил в роман эпизоды столкновения Мышкина с различными представителями современного «нигилизма» (Ипполит Терентьев, компания Бурдовского), ввел в него ряд типических фигур основных классов и разрядов населения современного русского общества (купец-старовер Рогожин, его сын, «генерал»-бюрократ и в то же время удачливый делец Епанчин, «беспорядочное» семейство Иволгиных, противопоставленное преуспевающему семейству Епанчиных, их аристократическая родня, перед которой князь произносит свою речь о скрытой атеистической природе католицизма и его противоположности православию и т. д.). Одновременно в роман входят многочисленные образы-символы (рассказ князя о его жизни в Швейцарии и история Мари, ассоциативно связанная с историей отношений Христа и Марии Магдалины, картина Г. Гольбейна, изображающая тело мертвого Христа), к истории князя подтягиваются многочисленные «параллели» с историями «misérabl'ой всех сословий» (9, 242, 252), полемические отзвуки, навеянные книгой Э. Ренана «Жизнь Иисуса», «Былыми и думами» Герцена, «Дамой с камелиями» А. Дюма-сына, книгой Г. Гейне «К истории религии и философии в Германии», где иронически сопоставляются два «царя иудейских» — Христос и Ротшильд (9, 105; ср.: 9, 389, 400). Рождаются, с одной стороны, ассоциации между князем Мышкиным и другими психологически близкими ему

литературными героями (Дон Кихот Сервантеса, пушкинский «рыцарь бедный»), с другой же вся группировка персонажей и построение романа обретают характер стройной системы параллельно развивающихся «историй» людей, связанных между собой системой сложных параллелей, включающих в себя сочетание глубоких психологических различий и «общих точек» («юродство» Мышкина и Бурдовского, «братство» и «двойные мысли», взаимное притяжение и отталкивание Мышкина и Рогожина, два различных вида «гордости», свойственные Настасье Филипповне и Аглае, поставленных судьбою в отношения соперниц и в то же время порой тонко понимающих друг друга и испытывающих друг к другу интерес (ср.: 9, 242, 252, 270, 280). В результате все действие романа получает «фантастический» колорит: на каждом шагу в нем происходят неожиданные случайности, приобретающие в ходе дальнейшего развития действия для его персонажей роковой характер (таковы уже открывающие роман встречи Мышкина и Рогожина в вагоне Петербургско-Варшавской железной дороги и дальнейшие сцены, где Мышкин в доме Епанчиных оказывается с первых же минут своего визита вовлеченным в сложные отношения Епанчиных и Настасьи Филипповны, а также Аглаи и Гани. Причем этот «фантастический» колорит романа усиливается еще больше, когда ерничающий и кривляющийся Лебедев оказывается совмещающим в себе роли шута (или театрального буффона) и загадочного мудреца, пророчески и вдохновенно толкующего Апокалипсис, а на следующих страницах романа подобную же неожиданную трансформацию переживает на глазах у читателя генерал Иволгин.

Так постепенно в ходе творческой работы над «Идиотом» из полухаотического нагромождения многочисленного количества различных по своей фабуле и персонажам первоначальных планов рождается поразительно стройная, строго продуманная — при всей кажущейся пестроте и разнородности образующих ее элементов — композиция жанра философского романа Достоевского. Близкий к этому путь от многочисленных и разнородных по своему духу заметок, планов и первоначальных черновых набросков к созданию стройного, строго продуманного художественного целого демонстрирует история работы Достоевского над созданием трех его последних романов — «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы».

9

Еще в 1862 году в редакционном предисловии к напечатанному во «Времени» русскому переводу романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери» (до этого русский перевод романа Гюго был запрещен цензурой, и Достоевский обратился к его печатанию во «Времени» после того как та же участь постигла «Отверженных», с которыми Достоевский познакомился незадолго до этого во Флоренции и которые произвели на него большое впечатление) писатель выразил мысль, что проникающая в творчество Гюго идея «восстановления погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков», «оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» есть «основная мысль всего искусства XIX столетия». «Проследите все европейские литературы нашего века,— продолжал писатель,— и вы увидите во всех следы той же идеи, и, может быть, хоть к концу-то века она воплотится наконец вся целиком ясно и могущественно в каком-нибудь таком великом произведении искусства, как, например, «Божественная комедия» выразила свою эпоху средневековых католических верований и идеалов» (20, 28, 29).

Зародившаяся у Достоевского под влиянием чтения «Отверженных» мысль о создании — в отличие от «Человеческой комедии» Бальзака — новой христианской эпопеи «дантовского» масштаба несомненно повлияла — в определенной мере — уже на замыслы «Преступления и наказания» и «Идиота». Однако с новой силой мысль эта укрепилась в его сознании в 1868—1869 годах, после завершения «Войны и мира» Толстого — романа, который был воспринят частью критики (в том числе идейно близкими Достоевскому критиком Н. Н. Страховым и историком-славянофилом Н. Я. Данилевским) как образец нового, национально-русского решения проблемы создания современного эпоса.

Все это стимулировало замысел Достоевского, впервые изложенный в письме А. Н. Майкову из Флоренции от 11 (23) декабря 1868 года. Все еще продолжая в это время работу над завершением четвертой части романа «Идиот», Достоевский писал Майкову: «Здесь <...> у меня на уме теперь <...> огромный роман, название ему «Атеизм» (ради бога, между

нами), но, прежде, чем приняться за который мне нужно прочесть чуть не целую библиотеку атеистов, католиков и православных. Он поспеет, даже при полном обеспечении в работе, не раньше, чем через два года. Лицо есть: русский человек нашего общества, и в летах, не очень образованный, но и не необразованный, не без чинов,— вдруг, уже в летах, теряет веру в бога <...> Потеря веры в бога действует на него колоссально <...> Он шныряет по новым поколениям, по атеистам, по славянам и европейцам, по русским изуверам и пустынножителям, по священникам,— сильно, между прочим, попадается на крючок иезуиту, пропагатору, поляку,— спускается от него в глубину хлыстовщины — и под конец обретает и Христа и русского Бога. (Ради бога, не говорите никому, а для меня так: написать этот последний роман, да хоть и умереть: весь выскажусь)» (28_2, 329).

Возвращаясь к замыслу романа о герое-«атеисте» и духовном его перерождении в более поздних письмах к племяннице С. А. Ивановой от 25 января (6 февраля) и 8 (20 марта 1869 г. (29_1, 11, 24), а также к А. Н. Майкову от 15 (27) мая 1869 г. (29_1, 43, 44), Достоевский настаивает на том, что вся его прежняя литературная деятельность была только «дрянь и введение» и что работе над задуманным романом-«притчей» он намерен посвятить «всю» свою будущую жизнь (29_1, 44). Между тем, как видно из писем и дошедших до нас черновых записей, уже к лету 1869 года этот первоначальный замысел претерпевает существенное изменение: 19 (31) июля 1869 года Достоевский хочет теперь вместо написания единого большого романа о судьбе героя-атеиста осуществить цикл романов о нем. Первая его часть должна была быть посвящена детству героя (20, 125, 501). В дальнейшем, к декабрю 1869 года задуманный роман получает название «Житие Великого грешника». На этой стадии (29_1, 126—139) произведение это весной 1870 г. мыслится как состоящее из не менее «пяти больших повестей», хотя при этом Достоевский и продолжает утверждать, что за прошедшие два года план их у него «весь созрел». «Повести совершенно отдельны одна от другой»,— утверждает Достоевский в письме к Майкову от 25 марта (6 апреля) 1870 г., предполагая выпустить их в виде отдельных книг («листов 15 в каждой» — 29_1, 117), «первую повесть, продолжает писатель,— я <...> назначаю

Кашпиреву (издателю недавно основанного журнала «Заря». — *Г. Ф.*): тут действие еще в сороковых годах. (Общее название есть: «Житие Великого грешника», но каждая повесть будет носить название отдельно)» (там же). Анализ планов первой части свидетельствует о том, что Достоевский собирался широко воспользоваться в ней автобиографическим материалом. Ряд намеченных им действующих лиц восходит к одним и тем же прототипам («Сушар», «Чермак», «Тихон» (Задонский)), носят те же имена («Катя», «Хроменькая» и т. д.) и переживают ситуации («пощечина», жизнь героя в монастыре, мечта его об обогащении с целью испытать «сладострастие» и достичь «владычества над другими людьми», «рассказы Тихона о жизни и земной радости»), впоследствии всплывшие вновь в «Бесах», «Подростке» и «Братьях Карамазовых». О содержании дальнейших частей Достоевский в цитированном письме сообщал Майкову: «Главный вопрос, который проведется во всех частях, — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь — существование Божие. Герой, в продолжение жизни, то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист, 2-я повесть будет происходить вся в монастыре <...> хочу выставить главной фигурой Тихона Задонского (воронежского епископа XVIII века), конечно под другим именем, но тоже архиерей <...> Волчонок и нигилист-ребенок сходится с Тихоном <...> Тут же в монастыре посажу Чаадаева (конечно, под другим тоже именем <...> К Чаадаеву могут приехать в гости и другие: Белинский, например, Грановский, Пушкин даже (ведь у меня же не Чаадаев, я только в роман беру этот тип <...> Но главное — Тихон и мальчик <...> Авось выведу величавую, положительную святую фигуру» (29_1, 117, 119). Последнюю Достоевский хотел противопоставить гоголевскому Костанжогло, гончаровскому Штольцу, положительным героям Тургенева и Чернышевского (там же).

В 1868—1869 гг. Достоевский набрасывает также несколько этюдов, предваряющих отдельные мотивы будущего цикла: повесть о Картузове, «Смерть поэта», «Роман о князе и ростовщике», «Зависть» и т. д. Этюды эти становятся подступом к вызреванию у него нового замысла — романа «Бесы» (1870—1872), подготавливают ряд его образов и ситуаций («князь» — будущий Ставрогин, «воспитанница» — Дарья Павловна, «кра-

савица» — Лиза, «Картузов» — Лебядкин и т. д.). В ходе писания повести о Картузове создаются гротескно-комические, «абсурдные» стихи, приписанные в «Бесах» Лебядкину; уже в «Смерти поэта» и в «Зависти» упоминается и имя заговорщика-«нигилиста» С. Г. Нечаева — прообраза будущего Петра Верховенского.

Перелом в работе наступил в январе—феврале 1870 г. Биография одного из виднейших русских «людей 40-х годов, друга Белинского и Герцена историка-«западника» Т. Н. Грановского, написанная А. В. Станкевичем (М., 1860) дала писателю материал для воссоздания образа его сниженного «двойника» — Степана Тимофеевича Верховенского. Рядом с ним в творческом воображении автора забрезжил образ либерального писателя Кармазинова — гротескная трансформация И. С. Тургенева, представленного в единстве его жизни и творчества, насмешливым изображением его политических и эстетических принципов. Враждебность к нему особенно усилилась у Достоевского после появления романа Тургенева «Дым» (1868) и их личной встречи в Баден-Бадене в 1867 году. В ряде писем и записей в рабочих тетрадях писатель развивает мысль, что лишь православие и образ Христа, сохраненный русским народом, могут спасти Европу и весь мир (11, 107—108; 29_1, 145—146).

В результате «Бесы» превратились в памфлет против «отцов» — либералов-западников 40-х гг. и их духовных «детей» (по оценке Достоевского) — революционеров-террористов, возглавляемых Нечаевым (Верховенским-сыном), который откровенно заявляет о себе, что он «мошенник, а не социалист». Следуя примеру автора «Ревизора» и «Мертвых душ», Достоевский переносит действие романа в провинцию, чтобы показать в нем всю Россию, которую закружила атеистическая, революционная и социалистическая «бесовщина». Хлестаков и Чичиков появляются в своеобразной «маске» и окружены слухами и сплетнями. Достоевский в «Бесах» следует гоголевской композиции, но в целях создания иного — не комического, а глубоко трагического эффекта. «Роман-памфлет» постепенно перерастает под его пером в грозную мистерию о кошмарах будущего тоталитаризма, угрожающих России и человечеству. Так же, как Гоголь, Достоевский окружает главных героев — Ставрогина («Князя» предыдущих замыслов) и Петра Верховенского (в

лице которого трансформированы черты Нечаева и Петрашевского), рядом не менее впечатляющих и ярких фигур, наделяя каждую из них важнейшей и определяющей социальной и идеологической доминантой. Среди них и люди из мира царской администрации (напуганный и полубезумный губернатор фон Лембке, его жена играющая роль светской дамы и ради этого покровительствующая «бесам»), но и люди из народной среды (Хромоножка, Федька Каторжный, рабочие-«шпигулинские», книгоноша в эпилоге романа), и целая галерея мучеников «идеи» — от богоборца-самоубийцы Кириллова до честного и благородного Шатова с его горячей верой в сокровенный образ русского народа-«Богоносца». В лицах Хромоножки и ее убийцы Федьки Каторжного перед читателем предстают две ипостаси народной России — уходяшее в прошлое очарование ее монастырей и народных религиозных легенд и греховность ее предавшихся «бесовщине» разбойников и убийц. И точно также смешному и наивному, благородному Дон Кихоту Степану Трофимовичу противостоят открытые проповедники идей насилия, разрушения и тотального умерщвления всего живого — Петруша Верховенский, Шигалев, Эркель и т. д. Утопическим идеям Фурье, Оуэна и других «благодетелей человечества» Шигалев противопоставляет свою отталкивающую антиутопию — проект общества, построенного на порабощении «девяти десятых человечества» властью «сильнейших», насильственном умерщвлении будущих талантов, унизительной регламентации и взаимном шпионаже, пронизывающим все звения общественного здания. Жизненную основу для воссоздания идей Шигалева и деятельности Петра Верховенского Достоевскому дали материалы политического процесса нечаевцев, печатавшиеся на страницах тогдашних русских газет, а также его собственные воспоминания участника «заговоров идей» Петрашевского и Спешнева, пополненные позднейшими наблюдениями над жизнью и деятельностью собранной в Женеве международной (в том числе русской) революционной эмиграции социалистического и анархо-революционного толка. Другими важными для формирования замысла «Бесов» компонентами явились религиозно-философские взгляды носителя идеи «русского Христа» К. Е. Голубова, издавшего в 60-х годах в Пруссии, городе Йоханесбурге, под руководством своего учителя — монаха

Павла Прусского журнал «Истина», его полемика с Н. П. Огаревым (учение Голубова во многом повлияло на религиозно-нравственные идеи, развиваемые в «Бесах» Шатовым), чтение сочинений Тихона Задонского (который по первоначальному плану должен был стать судьей и оппонентом Ставрогина), раздумья над судьбой В. С. Печерина и других представителей русской революционной эмиграции, их блужданий в Западной Европе и Соединенных Штатах. Отразились в романе и личные впечатления Достоевского времени его жизни в Твери, помогшие ему воссоздать образ русского провинциального города 70-х годов с его своеобразной идейной атмосферой, найти необходимые краски для изображения губернской администрации и служащего в «Бесах» основным свидетелем событий и внутренне вовлеченным в их водоворот повествователя-хроникера.

Задуманный вначале как «роман-памфлет», направленный против нечаевщины и оторвавшегося от «почвы» европеизированного русского высшего культурного слоя, включающего в себя в понимании Достоевского и старое барство, и губернскую администрацию, и наследника декабристов и лермонтовского Печорина — Ставрогина, и либеральных общественных деятелей, и писателей 40-х годов — С. Т. Верховенского — Грановского и Тургенева — Кармазинова, и «нигилистов»-нечаевцев, роман «Бесы» в процессе творческой работы над ним не только объединил все эти темы, но и далеко вышел за пределы общественно-политический идей, которые вначале связывал с ним автор. Главной темой романа стала тема больной России. Нравственное возрождение ее возможно лишь в результате исцеления от «бесов», как аристократического нигилизма, так и либерально-западнического идеализма и утопизма, подготовивших русский «нигилизм», грозящий России в будущем союзом всех тех разрушительных сил, которые накопились в течение последних десятилетий не только в ее высшем культурном слое, но и в значительной части ее народных низов, опустившихся на социальное «дно», подобно рабочим-«шпигулинским» и Федьке Каторжному. Но этого мало. В своем гневно-пророческом романе-предостережении Достоевский, размышляя над явлениями бакунизма, нечаевщины, Парижской коммуны (29_1, 214), проницательно угадал, что за веком возвышенных, но далеких от жизни социальных чаяний и утопий в жизни России и Запада

настал критический момент перерождения этих утопий в их противоположность. Вседозволенность, рост атеистической и революционной мысли грозят человечеству явлением Петров Верховенских и Шигалевых, готовых на все во имя превращения его в стадо рабов, утверждения своего личного господства ценой насилия, крови, уничтожения сотен тысяч людей. Жертвами этих новых последователей теорий маккиавеллистов и иезуитов XVI—XVII веков, выступающих в обличии современных псевдосоциалистических теорий, неизбежно могут стать и сильные духом, но внутренне опустошенные люди типа Ставрогина, и чистые и самоотверженные Кирилловы и Шатовы, и их собственные «отцы». Ибо последние несут нравственную вину за невольно подготовленные ими преступления своих родных «детей», гибельные для человечества идеи и поступки которых являются логическим выводом из их внешне «красивых», но на деле разрушительных идей и теорий. Так в ходе творческого процесса первый из задуманного им цикла романов о жизненном пути героя-«атеиста» и «великого грешника» преобразился в пророческий по своему смыслу философский роман о трагических катаклизмах будущей истории человечества, пережитых в нашем, XX веке.

Рисуя картину творческого процесса Достоевского над «Бесами», нужно в заключение коснуться вопроса о вмешательстве редакции журнала «Русский вестник» и цензуры в творческий процесс писателя. Из писем Достоевского известно, что уже «Бедные люди» не без труда прошли через препоны цензуры. Позднее Достоевскому пришлось испытать цензурное вмешательство при публикации рассказа «Господин Прохарчин», «Записок из Мертвого дома», «Записок из подполья», а также ряда выпусков «Дневника писателя». По решению Александра II в 1863 г. был запрещен журнал братьев Достоевских «Время» (за публикацию статьи Н. Н. Страхова «Роковой вопрос», посвященной польскому восстанию). Весьма непросто сложились и взаимоотношения писателя с журналом «Русский вестник», где печатались его романы с середины 60-х годов (кроме романа «Подросток»): при публикации «Преступления и наказания» редакторы «Русского вестника» М. Н. Катков и Н. А. Любимов сочли противоречащим нормам официального благочестия то, что Достоевский поручил роль духовной руководительницы

Раскольникова «падшей» женщине, и автору пришлось осуществить переделку главы, в которой Соня читает Раскольникову евангельский рассказ о воскрешении Лазаря, изменив в ней ряд выражений. Но наиболее острый конфликт с редакцией «Русского вестника» возник у автора при публикации «Бесов». По его замыслу центральное место в романе должна была занять глава «У Тихона» («Исповедь Ставрогина») — о посещении Ставрогиным архиерея Тихона, которого Ставрогин знакомит со своей исповедью, содержащей рассказ о его «некрасивых» преступлениях,— мальчишеском пороке, которому он, подобно Руссо, предавался в детстве, о совершенной им мелкой краже и о совращении четырнадцатилетней девочки Матреши, которая после этого повесилась. Исключение этой главы: опубликованной полностью лишь в 1922 г., вызвало перестройку последней части «Бесов». Использовав в ней цитату из Апокалипсиса, входившую первоначально в состав этой главы (10, 497; ср.: 11, 11), Достоевский позднее перенес в роман «Подросток» содержавшееся в ней описание «золотого века», а в роман «Братья Карамазовы» — мысль о том, что «совершенный атеист стоит на предпоследней верхней ступени до совершеннейшей веры» (11, 10), но от восстановления пропущенной главы в тексте романа, по-видимому, отказался. Если прибавить к этому, что после ареста по делу петрашевцев Достоевский провел более полугода в Алексеевском равелине Петропавловской крепости — самом страшном из мест заключения в царской России,— что после осуждения он, как и другие петрашевцы, перенес несколько страшных минут в ожидании смертной казни, к которой они были приговорены (вслед за чем последовали страшные годы каторги и солдатчины) и, наконец, постоянно мучившие писателя в течение всех последующих лет жизни припадки нервной болезни (которую сам он считал эпилепсией, хотя вопрос о природе ее до сих пор вызывает у медиков ожесточенные споры), то нельзя не выразить своего восхищения физической силой, стойкостью и мужеством Достоевского, позволившим ему в этих поистине невыносимых условиях постоянно творить, успешно совершая свое великое дело во имя России и всего человечества.

После завершения «Бесов» Достоевский в 1873 и в начале 1874 годов отдался работе над редактированием газеты «Граж-

данин». Он интенсивно сотрудничал в ней также своими статьями и регулярно печатал «Дневник писателя». Поэтому к замыслу написать роман о «детстве» «великого грешника», взаимоотношениях «отцов» и «детей», а также сложных отношениях его героя с его товарищем по пансиону Ламбертом он вернулся лишь в феврале 1874 г., незадолго перед уходом из «Гражданина».

Однако, как свидетельствуют рукописи «Подростка», Достоевский, обдумывая планы очередного романа, не сразу вернулся к ситуациям, намеченным в плане «Жития великого грешника» и даже вряд ли намеревался связать замысел нового романа со старыми своими наметками. Среди тем, которые мелькают на первых страницах подготовительных материалов к будущему роману (он не имел еще в это время определенного названия) встречаются, наряду с темами «детей» и «матери, вышедшей вторично замуж», и другие: «повесть о русском сером мужичке Иване Матвеевиче Проходимцеве», «Школьный учитель, роман <...> Враги, волостной писарь <...>», «фантастическая *поэма-роман*: будущее общество, коммуна, восстание в Париже, победа, 200 миллионов голов, *страшные язвы*, разврат, истребление искусств, библиотек, замученный ребенок. Споры, беззаконие. Смерть», «Застрелившийся бес вроде Фауста» и т. д. (16, 5).

Лишь после записи впрок всех этих — столь различных — тем и мотивов, Достоевский решает сделать центральной осью произведения «роман о детях. Единственно о детях, и о герое-ребенке». Но определив общую доминанту будущего романа, Достоевский первоначально возвращается к мотивам, отброшенным в процессе писания «Идиота»,— о «заговоре детей», которые хотят «составить свою *детскую империю*», причем среди составляющих ее детей упоминаются «развратники и атеисты», в том числе — Ламберт (16, 6).

От планов романа о детях Достоевский переходит к размышлениям о «хищном типе» — будущем Версилове. «Он» «и обаятелен, и отвратителен», как Ставрогин (16, 7). И тут же «молодой человек» — главный герой будущего романа — отождествляется в сознании писателя с образом «великого грешника», который «после ряда прогрессивных падений вдруг становится духом, светом и сознанием на высочайшую из высот» (16, 7).

После долгих колебаний 11 (23) июля 1874 г. Достоевский окончательно определяет: *«герой* не *он* (то есть не «хищный тип». — *Г. Ф.*), а мальчик». В соответствии с этим роман получает название «Подросток». Причем после ряда колебаний, писать ли роман от лица автора или героя, и определения его центральной темы как «беспорядка», в него входят и тема взаимоотношений русской аристократии с новым, пореформенным поколением русских молодых людей, и тема наступившего в русском обществе (в результате того, что «треснули основы общества под революцией реформ») всеобщего «беспорядка» (16, 7), и упомянутая уже в первых заметках к роману тема Парижской Коммуны. «Главное,— записывает автор,— во всем идея разложения, ибо все *врозь* и никак не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Даже дети врозь» (16, 16).

Так лишь постепенно, шаг за шагом определяется занявшие в «Подростке» центральное место тема «случайного семейства» и тесно связанная с ней тема «беспорядка» в пореформенной России, и тема падения аристократии, равно как и пробужденной новой эпохой всеобщей жажды наживы, в обстановке которой рождается «ротшильдовская» идея наивного и чистого сердцем юноши, ставшая определяющей при дальнейшем обдумывании и разработке его фабулы. Причем любопытно, что зачатки «ротшильдовской» идеи героя намечены в более ранних материалах 1867—1868 гг. к «Идиоту»: «На будущее — расчет: буду банкиром, царем иудейским и буду всех держать под ногами в цепях. «Или властвовать тирански, или умереть за всех на кресте — вот что только и можно, по-моему, по моей натуре, а так просто, износиться я не хочу» (9, 180).

С другой же стороны, в возникших тремя годами позже записях плана «Жития великого грешника» содержится другая важная идея «Подростка», развитая в последней его главе: «1 января 1870. Совершенно обратный тип, чем измельчавшийся до свинства отпрыск того благородного графского дома, которого изобразил Т<олстой> в „Детстве" и „Отрочестве"» (9, 128). В этой записи впервые зафиксирована мысль, что молодой герой романа, выходец из «неблагородной среды» русского «большинства», должен стать социальной антитезой того «благородного» подростка, вышедшего из «средневысшего» дворянского круга,

тип которого Толстой дал в «Детстве» и «Отрочестве». Дворянской семье, сохранившей до 1861 года внутреннюю устойчивость и порядок, «законченные формы чести и долга» (13, 453), Достоевский хочет противопоставить юношу, хотя и чистого душой, но вышедшего из «случайного семейства», «подростка», душа которого отравлена «хаосом» и «беспорядком» современной эпохи.

На следующем этапе конкретизации фабулы у автора летом 1874 г. возникает мысль сделать «подростка» *сыном* Версилова («Не отец ли Он современный, а подросток сын Его? (Обдумать)» (16, 41). И далее слагается основная фабульная нить повествования: «Подросток сам с найденным письмом придумывает в мечте стеснить Княгиню (Ахмакову. — *Г. Ф.*) и излагает идею приехавшему Ламберту <...> О том, как попал к Andrieux. О Лизе. И беспрерывно об обаянии на него Его (Версилова — *Г. Ф.*). Одним словом, не покидать ни на минуту Подростка, аромат первой юности, поэма. Лучше, если *Отец* родной. Лиза непременно падчерица, генеральские дети <...> Везде дать почувствовать читателю, что Его мучит <...> великая идея» («Нагорная проповедь», «атеизм», «грядущий коммунизм»). «Устоит ли Россия (от коммунизма), спрашивает Подросток. Он бегло излагает признаки, что у России своя идея <...>». И рядом Он же заявляет: «Нет у нас в России ни одной руководящей идеи. Пример: роль дворянства, принцип потерян <...>» (16, 43—45). Наряду с идеями «беспорядка», «случайного семейства», «великой идеи, которой жаждет человечество», исторической роли русского дворянства, юноши, который хочет стать Ротшильдом, но в сущности «идеалист», предназначения России летом 1874 года формулируется еще одна важная «идея» романа: «отцы и дети» — «дети и отцы» (16, 45). И далее определяется способ повествования: «Писать *от себя*. Начать словом: Я. «Исповедь великого грешника для себя». «Мне двадцатый год, а я уже великий грешник <...> Пишу без слога <...> Исповедь, необычайно сжатая (учиться у Пушкина) <...> Вся идея копить у Подростка тоже великая и поэтическая идея в мечтах» (16, 46, 47). «В рассказах Подростка во многих случаях имеется чрезвычайно веселый и даже радостный тон <...> *Полное заглавие романа:* Подросток, Исповедь Великого Грешника: писанная для себя» (16, 48).

Лишь теперь, после того как создана основная фабула романа, очерчена общая группировка его персонажей («Он», его побочный сын, другие дети; семья будущих князей Сокольских и дочь князя, будущая Ахмакова; Ламбер, Andrieux и т. д.) и намечены обсуждаемые в нем основные исторические и социальные проблемы (Россия и ее будущее, «отцы и дети», сожжение Тюильри коммунарами, «грядущий коммунизм», «атеизм» и т. д.) Достоевский находит для будущих персонажей имена и фамилии, обдумывает отдельные сцены и ситуации романа, записывает отрывки диалогов своих героев, употребляемые ими характерные для эпохи «слова, словечки и выражения». Вместе с тем погружение в атмосферу эпохи, изучение газетной хроники, проникновение в настроения и идеи русской молодежи 70-х годов, характерные для новой (иной, чем в «Бесах») фазы освободительного движения (материалы процесса «долгушинцев», идеи В. В. Берви-Флеровского (16, 289—303) и т. д.), впечатления старорусской жизни, внимательное изучение книги сторонника идеи возрождения роли дворянства в русской истории — консервативного публициста генерала Р. А. Фадеева «Русское общество в настоящем и будущем» (СПб., 1874) и полемика с ним, становятся опорными точками романа. Его материал обогащают наблюдения над современными типами религиозных искателей и «странников» (образ Макара Долгорукова), проблема нарождающегося типа русских «дельцов» (Колосов — Стебельков; 9, 313—315), литературные, художественные и музыкальные реминисценции и ассоциации («Пиковая дама» и фигура пушкинского Германна, «Асиз и Галатея» Клода Лоррена и образ «золотого века»), размышления об «Отелло» Шекспира, о «Давиде Копперфильде» Диккенса, о музыке к «Фаусту» Гете, биографические и психологические детали, воспроизводящие в трансформированном виде реальные черты биографии и духовного облика Грибоедова, Чаадаева, Герцена, Тютчева (Версилов) или Некрасова (Подросток). Творческая переработка всего этого разностороннего материала позволяет Достоевскому, как в работе над другими романами, с одной стороны, связать фабулу «Подростка» с живой современностью и ее наиболее злободневными проблемами, а с другой — далеко выйти за пределы узкой «злобы дня», ввести историю нравственно-психологического формирования своего главного

героя Аркадия не только в широкий и емкий контекст современной писателю русской и западноевропейской жизни его эпохи, но и в обширный контекст произведений, разрабатывающих столь важную для мировой литературы, начиная с эпохи Возрождения и вплоть до наших дней, тему истории становления личности «молодого человека» в сложном мире, где она становится постоянным свидетелем и участником напряженного диалога и борьбы сил Добра и Зла, игра которых, хотя и сменяет свои формы, но вместе с тем с исторической неизбежностью побуждает каждого вступающего в жизнь человека, падая и поднимаясь, решать для себя заново вопрос о выборе своих нравственных ориентиров и позиции в борьбе этих сил.

Последний роман Достоевского «Братья Карамазовы» — заключительное звено в работе писателя над задуманной им современной христианской эпопей — историей духовного «падения» и «восстановления» души «великого грешника», которой он посвятил последний период жизни. Еще в 1830 году Достоевский, как установил В. Е. Багно, прочел, вероятно, в журнале «Московский телеграф» восходящую к эпохе Возрождения и воскресшую в его сознании при писании «Карамазовых» повесть, которая представляет вариант распространенной в средневековой христианской литературе легенды о явлении на земле таинственного незнакомца (Христа или Агасфера), о его столкновении с современной духовной и светской властью, допросе его инквизицией и заключении в темнице. Ряд деталей этой повести (действие ее происходит в Испании XVI столетия и в ней упомянуты Севилья и Великий инквизитор!) впоследствии были использованы им в одной из центральных глав романа — «поэме» Ивана Карамазова «Великий инквизитор» (14, 224—241), составляющей его сердцевину.[18] К 30—40-м годам восходит и ряд других литературных увлечений и зародышей идей Достоевского, отзвуки которых получили отражение в тех философско-символических параллелях и ассоциациях, включенных в текст «Карамазовых», которые способствовали желанию автора придать ситуациям и проблематике его последнего романа «вечный», всемирно-исторический смысл посредством прямых указаний на возвращение писателя в нем к наиболее всеобъемлющим и широким, «сквозным» образам-символам мировой литературы (ср.: семья Карамазовых и семья графа

фон Моор из «Разбойников» Шиллера, тема «враждующих братьев», цитаты из оды «К радости», «Отречения», «Элевсинского праздника», «Торжества победителей» Шиллера и т. д., намеченный уже в повести Достоевского «Хозяйка» (1847) мотив готовности слабого человека обменять свою духовную свободу на то обманчивое ощущение прочности, которое дает ей подчинение воле чужой, более сильной личности.

Следующий этап в предыстории создания «Карамазовых» — встреча Достоевского в омском остроге с «отцеубийцей из дворян» Дмитрием Ильинским, который был осужден безвинно, на чем он упорно настаивал. К истории Ильинского Достоевский дважды возвращается в «Записках из Мертвого дома», сообщая в конце книги, что во время ее писания дело Ильинского было пересмотрено и что подлинным убийцей его отца оказался не он, а его брат (4, 195; в романе история Ильинского легла в основу фабульной линии Дмитрия Карамазова, его взаимоотношений с отцом, с Иваном и Смердяковым).

Некоторые из других мотивов, использованных в «Карамазовых» (сон Раскольникова о Христе из «Преступления и наказания»), вопросы и заметки: «Почему в строении мира необходимы приговоренные к смерти», «ребенок» (9, 223), «искушение Христа» (9, 184), образ «положительно прекрасного человека» («Идиот»), тема «мальчиков» («детского клуба») восходят к периоду, предшествовавшему рождению замыслов романов «Атеизм» и «Житие Великого Грешника», т. е. 1868—1870 годам.

Наконец, в уже известных нам планах «Атеизма» и «Жития Великого грешника» намечаются темы воспитания героя в монастыре, его встреча и беседы с Тихоном (прообразом не только Тихона в «Бесах», но и Макара Долгорукого в «Подростке», а позднее — старца Зосимы в «Карамазовых»), темы «атеизма», «падения» и нравственного воскресения героя и т. д. Дальнейшая разработка многих узловых моментов развития действия и ситуаций будущих «Карамазовых» падает на период творческого процесса над «Бесами» и «Подростком» (галлюцинации Ставрогина, во время которых ему является его объективировавшийся «двойник» — «гаденький золотушный бесенок»; иерархия — идеолог утопии будущего тоталитарного строя — Шигалев; теоретик убийства — Ставрогин; «мошенник», выда-

ющий себя за социалиста и без малейших угрызений совести организующий убийство Шатова и руководящий им — Верховенский-младший; наконец, члены «пятерки», участники убийства Шатова и Федька Каторжный, по распоряжению Петра Верховенского выполняющий затаенное желание Ставрогина и осуществляющий «ликвидацию» Хромоножки (эта иерархическая лестница повторяется в соотношении образов: Великий инквизитор, Иван Карамазов, «черт» и Смердяков); сцена Ставрогина и Тихона, фигура Лизаветы Смердящей, упоминаемая в черновых материалах к «Подростку». И, наконец, в 1874 году мелькает у автора план романа, где фигурируют три брата и будущие «мальчики»: «Один брат — атеист. Отчаянье. Другой — фанатик. Третий — будущее поколение, живая сила, новые люди <...> Новейшее поколение — дети» (15, 406). Почти одновременно (осенью 1874 г.) Достоевский заносит в тетрадь заметку «Драма в Тобольске, лет двадцать назад, вроде истории Ильинского <...>». Здесь намечаются контрастные образы будущих Дмитрия и Ивана Карамазовых и тема их будущего духовного перерождения (17, 5, 6).

В процессе дальнейшего обдумывания романа от него ответвляется ряд замыслов, впоследствии — так или иначе — подготовивших отдельные его эпизоды: «Сороковины» (странствия героя по «мытарствам», беседа молодого человека с чертом; 1872—1875 гг.), «Отцы и дети» (1876), «Мечтатель» (1876). К проблематике будущих «Братьев Карамазовых» ведут и другие близкие по времени записи в бумагах писателя 1876—1877 гг. — «Великий Инквизитор и Павел. Великий Инквизитор со Христом», «написать русского Кандида», «написать книгу о Иисусе Христе». Все это Достоевский намеревался осуществить параллельно с писанием «Карамазовых» и изданием «Дневника писателя» в течение не менее «десяти лет длительности», считая от 24 декабря 1877 г., когда ему было 56 лет (17, 14). При этом следует особо отметить, что в 1876 г. задуманный Достоевским «большой роман» еще не имел того названия, которое он получил позднее; не получили к этому времени имена и фамилии и его будущие герои.

Закончив «Подростка», Достоевский в январском номере «Дневника писателя» 1876 г. охарактеризовал этот роман лишь как «первую пробу» той мысли «написать роман о русских

теперешних детях, ну и, конечно, о теперешних их отцах, в теперешнем взаимном их соотношении», которую он «поставил себе идеалом» (22, 7–8). Сам же «Дневник писателя» с его универсальным охватом политических, религиозных, философских и нравственных проблем эпохи он в письме к педагогу и писательнице Х. Д. Алчевской от 9 апреля того же года охарактеризовал как творческую лабораторию романа о «подробностях текущего», в изучение которых он «задумал погрузиться специально». Достоевский отмечал, что «одна из самых важных задач в текущем» для него — «молодое поколение и вместе с тем современная русская семья, которая <...> далеко не такова, как всего еще двадцать лет назад» (29, 78). Достоевский указывает при этом, возвращаясь к своей полемике 1874 г. с И. А. Гончаровым (29, 334), который скептически отнесся к желанию Достоевского писать о современности «с полным знанием дела», утверждая, что «писатель — художественный <...> должен знать до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую действительность», неустанно штудировать новые факты и опираться на свои живые впечатления от них, чтобы понять пути истории и объединяющие людей разных направлений общие пункты (там же, с. 77–79), что удается из современных писателей только Толстому и В. Гюго. К июню 1876 г. относятся также письма Достоевского к читателям «Дневника» В. А. Алексееву и П. П. Потоцкому, в которых, предваряя основную идею «Карамазовых», он противопоставляет «дьяволовой идее» «нынешнего социализма», который «хлопочет прежде всего о *хлебе*», обращаясь к одной лишь животной природе людей, идеал «духовной природы человека», утвержденный Христом, вдохнувшим в человека «дыхание жизни», потребность в Красоте и Братстве. Достоевский утверждает, что основой общества должна стать не «стихийная борьба за существование», а необходимость сохранения человеком «личности и *свободы*», «*самопожертвования своим добром ради ближнего*» (29, 84–87).

Приступив в начале 1878 г. к писанию романа, Достоевский после смерти сына Алеши (16 мая 1878 г.) прерывает работу над ним и совершает в июне поездку в расположенный в Калужской губернии монастырь Оптина пустынь. В этой поездке писателя сопровождал еще молодой в это время философ Владимир

Соловьев. Посещение монастыря, знакомство с монастырским бытом и высоко почитавшимся монахами старцем Амвросием, беседы с Владимиром Соловьевым о русской церкви, о ее современном положении и возможной роли ее в возрождении России определили содержание первых двух книг романа, в которых встреча его главных героев в монастыре становится завязкой двух его основных фабульных линий — взаимоотношений Федора Павловича Карамазова с тремя его сыновьями и сложному сопряжению судеб представителей семейства Карамазовых и старца Зосимы, выступающего, в отличие от Федора Павловича, как духовный отец и наставник Алеши и в то же время лицо, благодаря своему пророческому дару прозорливо угадывающее как будущую трагическую драму его старшего брата Дмитрия, так и духовную драму атеиста Ивана. В дальнейшем Достоевский обогащает фабульные линии Дмитрия, Ивана и Алеши, сплетая их воедино с линиями Катерины Ивановны, Грушеньки, Лизы Хохлаковой, историей семьи штабс-капитана Снегирева и, наконец, школьных товарищей его осужденного на раннюю смерть сына Илюши — «мальчиков», становящихся в эпилоге романа духовными наследниками Зосимы и Алеши. В них воплощено будущее России, противопоставленное ее настоящему.

В процессе фабульного развития действие переносится с одной сценической площадки на другие — из монастыря в дом Федора Павловича Карамазова, трактир «Столичный город» и другие места, где встречаются и беседуют Дмитрий, Иван и Алексей Карамазовы, в сад дома Карамазовых, в дом Снегиревых и т. д. В ткань романа вводятся страстные исповеди Дмитрия и Ивана, в которых предельно остро ставятся основные экзистенциальные вопросы человеческого бытия. Одну за другой фабула его постепенно охватывает основные стихии жизни провинциальной России, ее города и деревни, проблемы прошлого, настоящего и будущего страны и человечества. Не доверяя своим знаниям и жизненному опыту, Достоевский советуется со специалистами разных профессий — педагогами, врачами, адвокатами и т. д., строго стремясь соблюсти в каждой сцене романа предельную точность в воссоздании нравов, обстановки, духовной атмосферы, характерных для людей различного возраста, сословий и профессий, пластов культурного сознания и

интересов, речевых навыков и т. д. В то же время, в отличие от «Ругон-Маккаров» Золя, форма «истории одной семейки» становится в руках русского писателя не средством создания своеобразной многотомной энциклопедии современных нравов, где каждый очередной том пополняет предыдущий, рассказывая о новых представителях или поколениях семьи Ругон-Маккаров, картина жизни которых сопряжена с изображением одного — определенного — отрезка времени или особой сферы общественной жизни родной страны писателя в эпоху Второй империи, а средством связать в один клубок прошлое, настоящее и будущее человечества, обрисовать итоги и перспективы духовного развития цивилизации, проникнуть в суть стоящих перед человечеством грозных, нерешенных вопросов. В то же время автор относится к своим героям не с предельной «научной» объективностью, как Золя, который пытался проследить в судьбе Ругон-Маккаров механизм действия наследственности, рост духовно-физиологической воли к власти и обогащению, сменяющейся у тех лиц из следующих поколений, которые идут «вниз», преступностью и алкоголизмом, а у тех, кто идет «вверх»,— художественной и научной одаренностью.

Сохранившиеся черновые записи к роману 1878—1880 годов чрезвычайно разнообразны по своему характеру, причем относятся к разным местам романа. Уже первые из них («можно ли пролежать между рельсами под вагоном, когда он пройдет во весь карьер?») свидетельствуют, что к началу 1878 г. Достоевский отчетливо представлял себе фабульную линию не только Алеши, но и Коли Красоткина. В то же время Алеша называется здесь «Идиотом» и «послушником», прожившим «много лет» в монастыре у дяди. В качестве его основной черты выделяется «прямолинейность юности». Лишь позднее Достоевский обращается к характеристике братьев Алеши, наделяет их теми именами, которые сохранены за ними в тексте романа. Из записок афонского инока Парфения Достоевский черпает образ «Старца». Эта же книга помогает автору создать стилистическую окраску речей Старца. Тогда же определяется то, что монахи делятся на «2 партии», а также основные контуры главы «Тлетворный дух» («По поводу провонявшего Филарета»). После посещения Оптиной пустыни рождается проект «сцены в келье», причем намечается насыщение ее литературными (Гете,

Шиллер и т. д.), а также библейскими мотивами (Книга Иова). В уста Федора Павловича Карамазова вкладываются выражения религиозного скептицизма, которым «все дозволено». Для характеристики его подбираются соответствующие «словечки» («Моему цыпленочку»). Уже здесь декларируются как одни из философских проблем романа антитезы язычества и христианства, государства и церкви, идея «воскресения предков» (15, 199—211). В дальнейшем особое внимание Достоевского привлекают центральные узлы фабулы (исповеди Мити, Ивана, Зосимы, «бунт» Ивана, образ Инквизитора, взаимоотношения Ивана и Смердякова, сцена с чертом (который в набросках еще именуется «Сатаной»), а также идеологическая проблематика романа (15, 231—238, 242—254). По мере писания отдельных книг Достоевский заносит в тетрадь информацию о принятых формах судопроизводства и церковных обрядах («соборование»; 15, 254; «суд», 15, 338). Подробно разрабатывает эпизод в Мокром, речи прокурора и адвоката, легенду о луковке (15, 265), Параллельно идет работа над насыщением романа культурно-историческими и литературными ассоциациями («Пирон», «Дидерот и Платон», Louis XVII, отрубить всем головы, «Ben Dank, Dame, begehr ich nicht)». Наименьшее место уделено в сохранившихся записях к роману описанию города, в котором происходит действие, так как богатый материал для этого давали непосредственные впечатления жизни Достоевского в Старой Руссе. Нет в черновиках (кроме имени Ильинского) и прямых упоминаний о прототипах его персонажей, развернутой характеристики их внешности и характера — все эти данные лишь бегло очерчены в двух-трех словах (см., например: 15, 200—202, 367). Зато подробно характеризуются автором религиозно-нравственные идеи романа в целом и отдельных его эпизодов (15, 267), а также лексические и фразеологические особенности речей персонажей — бывшего жениха Грушеньки — поляка (15, 277—278), самой Грушеньки (15, 262—285), адвоката Фетюковича (15, 341—249, 361—363), Коли Красоткина. Исключительно богатые данные о творческом процессе над «Карамазовыми» и о тех сознательных задачах, которые Достоевский ставил, добиваясь в нем гармонического равновесия тех книг, которые он сам считал кульминационными — «бунта» Ивана, жития старца Зосимы, беседа Ивана с чертом и трех

посещений Иваном Смердякова, в ходе которых окончательно разъясняется тайна убийства Федора Павловича и роль в нем Ивана и Смердякова, юридическая невиновность в убийстве отца Дмитрия Карамазова, дают письма Достоевского к Н. А. Любимову, К. П. Победоносцеву, А. Ф. Благонравову и другим первым читателям романа. Письма эти, как и другие материалы, представляющие автокомментарий к «Карамазовым» (15, 198, 447—453; 27, 43, 56, 59, 86), неопровержимо подтверждают ту глубочайшую внутреннюю системность творческого процесса Достоевского, единство, целостность, строгую иерархическую соподчиненность всех идейно-художественных и формально-структурных элементов его романа, которые впервые почувствовал еще Э. М. де Вогюэ, хотя он и не мог еще выявить тех общих структурных особенностей романов Достоевского, которые очевидны для нас сегодня, после публикации писем и рабочих тетрадей писателя, а также почти столетней исследовательской работы над его наследием многочисленных исследователей Достоевского из разных стран.

10

Наша характеристика творческого процесса Достоевского осталась бы неполной, если не посвятить в заключение несколько страниц работе Достоевского над «Дневником писателя».

В истории деятельности Достоевского-публициста «Дневник писателя» явился продолжением журналов, которые Достоевский издавал в первой половине 60-х годов вместе со своим старшим братом — «Времени» (1861—1863) и «Эпохи» (1864—1865). Однако еще в период работы над этими журналами (в которых также и при жизни старшего брата ему принадлежала руководящая роль) Достоевский задумывает периодическое издание иного типа, где ему принадлежала бы роль не только редактора, но и единственного автора всех публикующихся в нем материалов. Набросав еще в 1864 году план такого издания в одной из своих рабочих тетрадей (20, 180—181), Достоевский возвращается к этому плану в период создания «Идиота» и «Бесов». Наконец, в 1873 г., согласившись по предложению потомка (по матери) историка Карамзина, близкого ко двору

князя В. П. Мещерского (активно выступавшего в роли романиста и публициста консервативного направления), на год стать редактором его «журнала-газеты» «Гражданин», Достоевский воспользовался этим, чтобы поместить в «Гражданине» шестнадцать выпусков «Дневника писателя» за 1873 год. Позднее, в 1876—1877 годах, он возобновил выпуск «Дневника», видоизменив его форму и содержание: «Дневник» 1873 года занимал лишь часть книжки «Гражданина» и по своему жанру приближался к жанру эссе или фельетона. В 1876—1877 же годах автор преобразовывает его в самостоятельное издание, каждый номер которого состоит из статей, фельетонов (а порой и рассказов), объединенных несколькими общими морально-нравственными, философскими, политическими и историко-философскими темами и написанными «на злобу дня», в форме откликов на события и происшествия общественной жизни, стоявшие в эти годы в центре внимания русских и иностранных газет и журналов и вызывавших у них весьма неоднозначные суждения и оценки. Такой же характер имеют и два последних, предсмертных выпуска «Дневника писателя» — за август 1880 и за январь 1881 годов.

Изучение записных тетрадей Достоевского свидетельствует о том, что форма будущего «Дневника писателя» была подготовлена длительным опытом работы над этими тетрадями, в процессе которой и родилась мысль Достоевского об уникальных особенностях жанра его «Дневника». Обращаясь с 1861 года систематически к записным книжкам и тетрадям, Достоевский использовал их одновременно для трех различных — и в то же время взаимосвязанных целей. С одной стороны, листая страницы газет и журналов, он тщательно отмечал в них факты политической, судебно-юридической и повседневной, бытовой хроники, за внешней стороной которых его глаз великого художника и психолога угадывал отражение тех тревоживших его, хотя и скрытых от глаз большинства его современников, исторических процессов, которые представлялись ему решающими для настоящего и будущего России и всего современного человечества. С другой же стороны, размышления над этими процессами отливались на страницах его тетрадей то в форму развернутых философских и публицистических рассуждений и набросков, то в форму гневных и саркастических,

афористически отточенных формул, которые он использовал тут же в статьях, романах и повестях. И наконец, на тех же самых страницах, где он регистрировал для себя извлеченные им из газет и журналов факты и рассуждения, потрясавшие его воображение и вызывавшие у него то ответные саркастические реплики, то страницы собственных философских и политических раздумий, он рядом разрабатывал планы будущих художественных созданий. Причем уже самое рождение замысла их, как мы уже видели, зачастую стимулировалось той же текущей газетной хроникой или теми же политическими и литературно-общественными выступлениями, которые он регистрировал и на которые отзывался в рабочих тетрадях. Достаточно было слить все эти три вида записей в определенное литературное единство, обладающее внешней стройностью и цельностью и предназначить его не для того, чтобы оно служило опорой одного лишь собственного творческого процесса, но для широкого публичного чтения и обсуждения, чтобы в голове автора оформился прообраз того синтетического, необычного для эпохи Достоевского жанра, каким явился «Дневник писателя», поразивший тогдашнего русского читателя своей новизной и завоевавший у него громадный успех.

Близость жанра «Дневника писателя» к жанру своих рабочих тетрадей сознавал сам автор. Не случайно, обдумывая еще в 60-е годы форму будущего «Дневника писателя», он первоначально хотел назвать его «Записной книгой» (20, 180—184) — и лишь в 70-е годы Достоевский сформулировал то название, под которым «Дневник писателя» вошел в историю.

Как свидетельствуют рабочие тетради Достоевского, к работе над «Дневником» он относился не менее серьезно и ответственно, чем к работе над своими художественными произведениями. Систематически просматривая русские и иностранные газеты (из последних прежде всего «Independence Belge») Достоевский сначала кратко отмечал обратившие на себя его внимание номера журналов и газет, иногда сопровождая эту запись краткой характеристикой тех фактов, на которые он считал нужным откликнуться в «Дневнике», а затем составлял план очередного номера, либо группируя его главы вокруг одной, главной темы (русские дети, спиритизм, русские судебные процессы 70-х годов, события сербско-турецкой и русско-турецкой войн,

рост и причины самоубийств среди молодежи, пушкинский юбилей 1880 года, действия русских войск в Средней Азии и будущая роль России в Азии), либо искусно объединяя в нем статьи на несколько различных злободневных тем. После ряда предварительных заготовок и отработки главных ударных фраз и тематических комплексов, Достоевский диктовал текст соответствующего выпуска жене, а затем подвергал его новой стилистической шлифовке. Самая главная — заключительная — часть работы приходилась на последние числа месяца, непосредственно перед представлением очередного номера «Дневника» цензору и его сдачей в печать. Наряду с политическими вопросами и судебной хроникой «Дневник» впитывал в себя непосредственные жизненные впечатления писателя, мемуарные и автобиографические материалы, а также изложение его политического и религиозного credo. Причем живые впечатления трансформировались порою в рассказы и повести («Бобок», «Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марлей», «Столетняя», «Кроткая», «Сон смешного человека» и т. д.). При этом они насыщались глубоким философским содержанием и свободно сочетали в себе реалистические и фантастические мотивы. Значительное место в «Дневнике» автор отвел также журнальной полемике и ответам на многочисленные письма к нему читателей «Дневника». Причем мысль Достоевского развивается не только в художественной, но и в публицистической части «Дневника» по *художественным* законам, создавая цепь глубоких и волнующих образов-обобщений. Значительная часть «Дневника» построена в форме спора между автором и его спутником-«парадоксалистом», который нередко выступает при этом в качестве alter ego самого же писателя. В целом «Дневник» можно охарактеризовать как книгу *вопросов*, а не *ответов*. Пытаясь дать свой положительный ответ на больные вопросы жизни, автор постоянно сам чувствует уязвимость даваемых ответов и, возвращаясь снова и снова к тем же проблемам и явлениям, пытается взглянуть на них с новой стороны, прокорректировав и дополнив свои прежние размышления и выводы. В результате мысль его образует как бы ряд бесконечно повторяющихся спиральных кругов, уводящих в будущее. Глубокое очарование многим главам «Дневника» придают содержащиеся в них блестящие оценки творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некра-

сова, Шиллера, Жорж Санд, «Анны Карениной» Толстого. Обращаясь к «Дон Кихоту» Сервантеса, Достоевский не только высказывает свое восхищение этой бессмертной книгой, но и дополняет ее рассказом об еще одной авантюре героя (хотя и утверждает при этом, что всего лишь пересказывает рассказ Сервантеса). В оригинальном толковании Достоевского воскресают в «Дневнике» многие персонажи русских и иностранных писателей. Так постепенно создавалась и росла эта замечательная книга, представляющая своеобразную энциклопедию русской и западноевропейской жизни и культуры XIX века, укорененной в их историческое прошлое и в форме живой беседы с читателем обсуждающая их будущие судьбы и перспективы, освещаемые автором порою крайне субъективно, а порою с удивительной, поражающей также и сегодняшнего читателя исторической проницательностью.

[1] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 3 томах. Т. 3. М., 1952. С. 466, 468—469; Voguë E. M. Le romen russe P., 1886. P. 265—266.

[2] См. сводку основных отзывов о Достоевском-художнике Л. Толстого, Бунина и Набокова // Творчество Ф. М. Достоевского. Искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 125—127.

[3] Цитаты из сочинений Достоевского приводятся здесь и дальше по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 томах. Л., 1972—1990 (в скобках в тексте указываются арабскими цифрами том и страница).

[4] *Гроссман Л. П.* Достоевский-художник // Творчество Достоевского. М., 1959. С. 344.

[5] Описание записных книжек и рабочих тетрадей Достоевского см. в кн.: Описание рукописей Достоевского. М., 1957. Ср.: Л. М. *Розенблюм.* Творческие дневники Достоевского. М., 1981.

[6] См.: *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М., 1981. С. 207.

[7] *Нечаева В. С.* Ранний Достоевский. 1821—1849. М., 1979. С. 151.

[8] *Достоевская А. Г.* Воспоминания. С. 215.

[8a] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1990. С. 186.

[9] *Аверкиев Д. В.* Дневник писателя. Вып. 12. СПб., 1885. С. 398—399.

[10] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1990. С. 205.

[11] Постоянные аппеляции к Пушкину, его краткости и ясности его стиля содержат также черновики «Подростка».

[12] См.: *Бахтин М. М.* Проблемы этики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979. С. 54—88; *Гроссман Л. П.* Достоевский-художник. С. 352.

[13] Там же. С. 353.

[14] *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Вяч. Иванов. Борозды и межи. СПб., 1911. С. 5–36 (впервые: Русская мысль. 1911. № 5–6).

[15] См. об этом: *Лихачев Д. С.* Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 44–103.

[16] *Суслова А. П.* Годы близости с Достоевским. М., 1928. С. 60.

[17] В качестве примеров заготовок для романа, иллюстрирубщих их разные цели и характер, приведем некоторые из них:

а) «*Вообще истории и фабулы*, т. е. истории, продолжающиеся во весь роман, должны быть задуманы и ведены стройно параллельно, <...> Параллели историй следующих:
1) Лебедева, Обманувшего Князя, и с Генералом.
2) Фердыщенко и Иволгин
3) Дети, смерть Ипполита и проч.
4) Гани, Вари, Птицына и проч.» (9, 252)

б) «О Вере. Искушение Христа.

Сострадание — все христианство.

Цепь.

Высочайшее лакейство (St Louis. Дюбарри).

Звучать звеном. Сделать немного.

Смирение есть самая страшная сила, какая может на свете быть» (9, 270).

в) «В князе — *идиотизм*.

В Аглае — *стыдливость*.

Ипполит — *тщеславие слабого характера*.

Настасья Филипповна — беспорядок и красота (жертва судьбы).

Рогожин — ревность /и т. д./ (9, 280). Ср. также: 9, 284–285, а также аналогичные заметки к «Подростку», проанализтрованные Г. Чулковым, А. Долининым и Ж. Катто (J. Catteau. La création littéraire chez Dostoïevski. Paris. 1978).

[18] *Багно В. Е.* К источникам поэмы «Великий инквизитор» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 6. Л., 1985. С. 107–119.

ДОСТОЕВСКИЙ, КАНТ И КОНЦЕПЦИЯ «ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОГО ДОМА»*

Весьма знаменательно (и в какой-то мере символично), что наш круглый стол проходит в городе Канта. И Кант, и Достоевский принадлежат в равной мере культуре своего народа и всей общеевропейской культуре. В известном смысле мы вправе сказать, что творчество этих двух людей, один из которых принадлежал к числу величайших умов XVIII, а другой — величайших художников и мыслителей XIX века, для нас сегодня — символ того нового Общеевропейского дома, к созданию которого мы подошли накануне XXI века.

Автор замечательных статей «Идея всеобщей истории» (1784), «О вечном мире» (1795), «Ответ на вопрос: что такое Просвещение?» (1784) Кант рассматривал человеческий род, всю его историю как *единое великое целое*. Кант был учеником не только Лейбница и Вольфа. Он испытал сильнейшее влияние английских и французских просветителей, в особенности Юма и Руссо. Как видно из его «Антропологии», Кант интересовался Россией, хотя не обладал о ней достаточными сведениями, Достоевский же прямо заявил, что у русского человека «две родины — Русь и Европа».[1] И хотя историки общественной мысли нередко причисляют его к поздним славянофилам, на деле Достоевский скорее упорно стремился всю жизнь *снять* самую проблему противопоставления западничества и славянофильства. Он был глубоко чужд идеализации допетровской Руси, высмеивал еще в 1861 г. «узкий идеальчик» московских

* **Выступление за круглым столом во время юбилейных торжеств памяти Канта и Достоевского в Калининграде в 1992 году.**

славянофилов не менее резко, чем позднее, в письмах 70-х годов и в романе «Бесы» либеральное западничество.[2] Так же, как соборами Кремля Достоевский восхищался миланским и кельнским соборами, палаццо Питти и Дрезденской галереей, «Илиадой» Гомера, Шекспиром, Корнелем и Расином, Данте, Гете и Шиллером, Бальзаком, Гюго и Жорж Санд, Диккенсом, Рафаэлем, Тицианом и Клодом Лорреном. Глубокий исследователь истории и современной жизни России и русского народа, он интересовался жизнью всего «арийского племени» и — более того — народов не только Европы, но и Азии. В известном смысле можно сказать, что и Кант, и Достоевский были всемирно-историческими личностями, которые синтезировали в себе достижения культуры XVIII и XIX веков всех народов Европы. И не случайно наследие их получило общеевропейское и общемировое признание. Кант непосредственно и через посредство Шиллера оказал весьма серьезное воздействие на Толстого и Достоевского, а Толстой, Достоевский и Чехов — на всю мировую литературу, культуру и философскую мысль нашего века.

Достоевский страстно любил Россию, русскую культуру и русский народ: он был горячо уверен в их великом будущем. Но следует помнить, что назначение русского народа и русской культуры Достоевский видел, прежде всего, в их способности помочь взаимопониманию и синтезу национального достояния всех европейских народов, культур и литератур. В «Зимних заметках и летних впечатлениях», романе «Игрок» и «Дневнике пистеля» Достоевский критиковал викторианскую Англию, режим Наполеона III, политику Бисмарка и Мак-Магона. Но, рисуя вслед за Диккенсом мрачные социальные контрасты тогдашнего Лондона или вслед за Гюго, Бальзаком и Жорж Санд критически характеризуя самодовольство и ограниченность французского буржуа эпохи Наполеона III, как и прусский милитаризм, Достоевский и в своих романах, и «Дневнике писателя» был беспощаден также и к русскому обществу своего времени. Мало кто в русской литературе изобразил с такой потрясающей силой моральный упадок, цинизм и разложение русского поместного дворянства, нарисовал столь мрачные картины императорского Петербурга и катастрофического состояния крестьянства в русской пореформенной деревне, как автор «Униженных и оскорбленных» и «Братьев Карамазовых». И силу для этого ему дали именно его горячая вера в русский народ и в грядущую «мировую гармонию», где голоса всех европейс-

ких народов сольются в свободный, единый и дружный хор, а наша планета превратится в цветущий Сад!

Это не означает, что Достоевский, как всякий человек, не был свободен от религиозных, национальных и социальных пристрастий и предубеждений. Было бы ошибочным осовременивать и идеализировать все стороны его взглядов. Мы должны, наряду с его пророчествами, трезво видеть также и ряд противоречий его идей. Достоевский — при всей его гениальности — был человеком своего времени. И это не могло не наложить отпечатка на его мировоззрение. Подобно Герцену и русским народникам, он был склонен переоценивать значение поземельной крестьянской общины и видеть в ней зерно будущего землеустройства страны. Критикуя разрушительность отвлеченно рационалистического мышления и собственнического начала, он недооценивал значение права частной собственности как неотъемлемого права человека. Великий писатель отдавал себе отчет в том, что русская церковь в его время находилась «как бы в параличе» (по собственным его словам),[3] хотя и был глубоко и искренне привержен убеждению, что православие в народном его выражении ближе к христианскому идеалу, чем католичество, протестантизм или любое другое вероисповедание. Кстати, весьма возможно, что западно-русское происхождение предков Достоевского объясняют нередко прорывавшуюся в его публицистике предубежденность против поляков, евреев, волжских татар. Но тем знаменательнее, что эта предубежденность не помешала ему с горячей любовью изобразить в «Записках из Мертвого дома» дагестанца Алея, с симпатией относиться к раскольникам, старообрядцам, «бегунам» и другим представителям осужденных в его время официальной русской церковью форм религиозных народных верований, с большим уважением нарисовать в тех же «Записках из Мертвого дома» образы польских дворян-ревоционеров и богомольного еврея Исайи Бумштейна, а в «Преступлении и наказании» и «Дневнике писателя» отдать должное великодушию доктора Федора Петровича Гааза, самоотверженного и бескорыстного минского врача-немца доктора Гинденбурга, в котором писатель увидел прообраз современного «всечеловека», готового прийти на помощь всякому другому страждущему и нуждающемуся в помощи и в утешении, к какой бы религии и национальности тот не принадлежал. Все это — свидетельства, которые говорят нам, что общечеловеческие христианские начала гуманизма великого

русского писателя были сильнее, чем свойственные ему национальные или социальные предубеждения и что в решающие минуты жизни именно они неизменно брали верх над подобными предубеждениями. Хочется напомнить в этой связи и о том большом внимании и участии, которые Достоевский проявил по отношению к Софье Ефимовне Лурье и Аркадию Георгиевичу Ковнеру, о чем свидетельствуют их отношения и переписка.[4]

Н. А. Бердяев завещал нам термин «русская идея». Однако, если принять его без конкретно-исторической интерпретации, то мы могли бы в наши дни с таким же правом говорить об «английской», «французской», «американской» и множестве других национальных «идей». Русская культура развивалась в течение тысячелетий. И она породила в своем развитии не одну, но *целый мир идей*, которые трудно свести к одному знаменателю. Именно подобное идейное богатство определяет всеевропейское и мировое значение любой, в том числе русской культуры (да и культуры любого цивилизованного народа). Нередко Достоевского критика причисляла и причисляет к последователям представления о «Москве как „третьем Риме"». Но отождествление идей Достоевского с идеями старца Филофея, жившего в другую эпоху, думается вряд ли имеет серьезное основание. Я полагаю также, что вопреки весьма распространенному убеждению, Достоевский был чужд имперского мышления. Мне могут возразить, что в годы русско-турецкой войны Достоевский, поддерживая борьбу славянских народов против Оттоманской империи, страстно утверждал, что «Константинополь должен быть наш»[5], а позднее писал о миссии России в Азии. Но всякий читатель, который захочет внимательно отнестись к соответствующим страницам «Дневника писателя», легко убедится, что Достоевский, когда писал о Константинополе, имел в виду не расширение границ Российской империи, но призывал к освобождению от материального и религиозного угнетения порабощенных в то время Оттоманской империей православных народов Европы. Он мечтал о том, что русские добровольцы, русское войско, государство помогут освобождению западного и южного славянства и греков, закрепив их свободу созданием православной конфедерации со столицей в Константинополе. Таким образом (на что, кстати, верно указывал Бердяев), Достоевский защищал прежде всего *общеславянскую* и православную идею. История решила судьбы Восточной Европы и славянский вопрос иначе, чем мечтал в

70-х годах прошлого века Достоевский. И сегодня мы видим, что в строительстве «Общеевропейского дома» принимают на равных правах — наряду с народами Запада — Россия, Украина, Белорусь, Чехия, Словакия, Польша, Словения, Хорватия, Болгария и другие свободные и суверенные государства, равно как и другие страны и народы Восточной Европы. И я думаю, что подобный поворот событий всем — и им и нам — на пользу. Важно только, чтобы национальные и геополитические конфликты в Европе, да и везде, где возникают «горячие точки», решались мирными средствами, без войн и вооруженных столкновений, на основе уважения к правам каждой национальности и культуры, каждой религии и любого отдельного человека. И возвращаясь к вопросу о чертах внутреннего родства между Кантом и Достоевским, мне хочется напомнить, что оба они считали жизнь человека высшей ценностью, настаивая на том, чтобы человек рассматривался не как некая мертвая «вещь», а как живое, неповторимое существо. И точно также оба они полагали, что всемирная история представляет собой процесс бесконечного движения, в процессе которого человек будет постоянно обогащаться и совершенствоваться, но никогда не достигнет «конца истории». Образ Христа как совершенной, гармонической личности (в представлении Достоевского), идея «категорического императива» (в этическом учении Канта) составляют те нравственные ориентиры, которыми должен руководствоваться человек в своих мыслях и поступках. Но и образ Христа для Достоевского, и идея «категорического императива» для Канта составляют именно *нравственный ориентир, компас, указанию которого нам надлежит следовать.* История же для них остается историей, а человек — человеком. А потому его бытие никогда не будет избавлено от реальных трудностей, порою же и тех случаев «антагонизма сил» (пользуясь выражением Канта), без которых невозможно движение общества вперед. Все это мы должны учитывать при строительстве нашего международного сообщества и того сообщества, идея которого горячо воодушевляет и объединяет нас в эти минуты. Все мы понимаем, что создание этого сообщества потребует от народов Европы и всего мира большой, энергичной общей практической работы, цель которой, в первую очередь, объединить наши экономические, политические и культурные усилия с целью превращения Земли в единое экономическое и культурное пространство, где бы каждый народ и каждая этническая группа

сохраняли свое особое, лишь ему одному присущее, лицо, свою свободу, свои сложившиеся веками обычаи и культурные традиции и в то же время, чтобы они творчески и свободно могли вносить свой вклад в общее дело свободы и процветания всех народов, больших и малых. Я уверен, лишь подобный идеал будет вполне отвечать заветам как Канта, так и Достоевского и что, если мы сумеем достойно его осуществить на деле, это послужит интересам не только каждого из народов наших стран, но и интересам всего мира — Восточной (в том числе России) и Западной Европы, а также других континентов.

[1] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 томах. Т. 23. С. 30. Ср.: там же. Т. 19. С. 60—62.

[2] Там же. Т. 19. С. 59, 63—66.

[3] Там же. Т. 27. С. 65.

[4] См.: *Гроссман Л. П.* Исповедь одного еврея. М.; Л., 1924; *Достоевский Ф. М.* Т. 30, см. по указателю.

[5] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 23. С. 44, 50; Т. 25. С. 69—74; Т. 27. С. 32—40, 61, 68, 70, 75, 83—87.

ДОСТОЕВСКИЙ В ОЦЕНКЕ ХОСЕ ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА

1

К числу наиболее значительных деятелей испанской культуры XX века принадлежит философ, социолог и эссеист Хосе Ортега-и-Гассет (1883—1955). Блестящий стилист и тонкий мыслитель-аналитик, Ортега завоевал широкую международную известность своими «Размышлениями о „Дон Кихоте"» (1914), куда входит недавно опубликованный на русском языке «Краткий трактат о романе»,[1] появившийся на год раньше, чем знаменитая «Теория романа» Д. Лукача, и во многом предвосхищающий замечательную работу М. Бахтина «Эпос и роман» (1941). Испанский философ прославился также двумя трактатами культурно-философского характера — «Дегуманизация искусства» (1925) и «Восстание масс» (1930), имевшими при своем появлении сенсационный успех и до сих пор сохранившими ценность выдающихся памятников мировой культуры нашего века.[2]

Выдающийся знаток искусства и литературы, Ортега был человеком с широким диапазоном философских, общекультурных и художественных интересов. Среди его ранних эссе мы встречаем статьи о Рамоне дель Валье-Инклане и других испанских писателей XX века, о «Джоконде» Леонардо да Винчи, живописных полотнах Тициана, Эль Греко, Пуссена, Веласкеса, живописи И. Сулоаги, музыке Дебюсси. В конце жизни Ортега создает монографии о Веласкесе и Гойе. В отличие от своего старшего современника великого испанского писателя Мигуэля де Унамуно (духовного вождя так называемого «поколения 1898 года», ориентировавшегося в первую очередь на нацио-

нальные исторические и художественные традиции), Ортега, сблизившийся с Унамуно еще юношей и поддерживавший с ним долголетнюю оживленную полемическую переписку, видел будущее испанской культуры в синтезе ее исконных, отечественных и «европейских» начал. Прошедший философскую школу в Германии 10-х годов, превосходно знакомый с античной и ренессансной философской традицией, с учениями Декарта, Лейбница, Канта, Фихте, Гегеля, Шопенгауэра, Ницше, с немецкой и французской философией XX века, Ортега стремился в своих философских взглядах дать своеобразный «испанский» вариант синтеза мировой философской и культурно-исторической мысли XIX и XX веков.

В области художественной литературы любимыми писателями Ортеги были в испанской литературе Сервантес, а в литературах иностранных — Стендаль, Достоевский, Марсель Пруст. Более сложным и противоречивым было отношение Ортеги к Бальзаку; последним Ортега в молодости горячо восхищался, позднее же он рассматривал Бальзака как одного из ярчайших представителей того «гуманизированного» искусства, которое он считал типичным детищем XIX столетия (в отличие от искусства XX века,— искусства, подготовленного, согласно теории Ортеги, в области музыки Дебюсси , в живописи — импрессионистами и Сезанном, а в поэзии и романе — Малларме и Прустом). Ооновным признаком нового искусства Ортега считал перенос центра тяжести с полноты изображения человека и окружающего его материального, предметного мира на разработку способа художественного создания воображаемого мира, превращающуюся для художника в самоцель и обладающую своеобразным ироническим, «спортивным», «игровым» эффектом; представитель подобного «дегуманизированного» искусства стоит, по Ортеге, не внутри мира человеческих переживаний, чувств и эмоций, а находится как бы вне его, смотрит на изображаемый им человеческий мир холодным взором дистанцированного от него и равнодушного к нему созерцателя. Это не мешало Ортеге быть противником абстрактной живописи, кубизма и сюрреализма.

Две главные работы Ортеги о Достоевском (как подражание «Дневнику писателя» был задуман издававшийся Ортегой непериодический журнал «Эль Эспектадор» — «Наблюдатель», единственным автором которого был он сам) — раннее эссе «Воля к барокко» (1915) и позднейшие «Размышления о рома-

не» (1925), примыкающие к центральному эстетическому трактату Ортеги «Дегуманизация искусства» (1925).

В эссе «Воля к барокко» Ортега выступает против натурализма. Он характеризует роман эпохи натурализма как «поэзию детерминизма, позитивистский литературный жанр». В романах Доде и Мопассана, указывает испанский философ, мы встречаем «высочайшее мастерство и полное безлюдье». Здесь «все, что недвижно, присутствует, все, что в движении, отсутствует начисто».[3]

Вот почему признание, которое начали завоевывать еще до первой мировой войны книги Стендаля и Достоевского, культ драматургии Ф. Геббеля в Германии, рост интереса в изобразительном искусстве к эстетике барокко Ортега считает «любопытным симптомом изменения в идеях и чувствах, переживаемых европейским сознанием». Все это показатели «нового направления наших эстетических вкусов».[4]

В отличие от Доде и Мопассана, Достоевский — и в этом состоит, согласно Ортеге, близость произведений русского романиста к искусству барокко,— хотя он и «пишет в эпоху, всецело настроенную на реализм, словно бы предлагает нам не задерживаться на материале, которым он пользуется. Если рассматривать каждую деталь романа в отдельности, то она, возможно, может показаться вполне реальной, но эту ее реальность Достоевский отнюдь не подчеркивает. Напротив, мы видим, что в единстве романа детали утрачивают реальность и автор лишь пользуется ими как отправными точками для взрыва страстей. Достоевскому важно создать в замкнутом пространстве истинный динамизм, систему душераздирающих страстей, бурный круговорот человеческих душ». В доказательство этих своих основных положений Ортега ссылается на роман «Идиот»: «В стерильной атмосфере санатория некий милосердный врач создал на основе нервной системы ребенка, словно на проволочном каркасе, как раз такую духовность, которая необходима для проникновения в нравственный мир. На самом же деле это чудесное дитя в образе мужчины. Все это не слишком убедительно, но нужно Достоевскому как отправная точка: с психологическим правдоподобием покончено и в свои права вступает муза великого славянина. Месье Бурже[5] прежде всего занялся бы подробнейшим описанием слабоумия. Достоевский совсем об этом не заботится, потому что все это предметы внешнего мира, а для него важен исключительно мир поэтический, создаваемый

им внутри романа. Слабоумие ему нужно, чтобы среди людей одного приблизительно круга могла разбушеваться буря страстей. Все, что в его произведениях не есть буря, попало туда только как предлог для бури. Как если бы скорбный сокрытый дух сдернул покрывало видимости, и мы бы внезапно увидели жизнь состоящей из отдельных составных частиц — вихрей и молний или изначальных течений, которые затаскивают отдельную личность на круги дантова ада; течения эти: пьянство, скупость, излишества, безволие, слабоумие, сладострастие, извращения, страх... В замыслы Достоевского входило описание реальности душевных движений, как для других писателей — описание их неподвижности. Вполне понятно, что свои идеалы поэт должен был облекать в реальные образы, но стиль Достоевского характерен именно тем, что не дает читателям долго созерцать материал, которым он пользовался, и оставляет их наедине с чистым динамизмом. Не слабоумие само по себе, а то, что в нем есть от активного движения, составляет в „Идиоте" поэтическую объективность. Поэтому самым точным определением романа Достоевского был бы нарисованный в воздухе одним взмахом руки эллипс. ...От романа Достоевского мы, даже не ощутив этого, переносимся к картине Эль Греко. Здесь материя тоже воспринимается лишь как предлог для устремленного вперед движения... Искать правдоподобие у Эль Греко — что за нелепая фраза!.. Эль Греко гонится только за движением... Новое восприятие жаждет в искусстве восхитительного выражения движения».[6]

В цитированном блестящем эссе Ортеги наибольший интерес представляет сближение искусства Достоевского-романиста с искусством Эль Греко и других мастеров испанского барокко, картины которых вовлекают зрителя в «головокружительный водоворот».[7] Это сопоставление неоднократно повторялось позднее литературоведами. Весьма возможно, что самому Ортеге оно было подсказано в той или иной мере немецким искусствоведом Юлиусом Мейер-Грефе (1867—1935), который в 1908 году посетил Испанию, где он познакомился с Ортегой. Мейер-Грефе открыл для немецкого читателя живопись Эль Греко, и он же выпустил в 1926 году известную книгу о Достоевском.[8]

Очевидно, что молодой Ортега интерпретирует роман «Идиот» односторонне. Сюжет этого романа для него всего лишь «проволочный каркас», а его главный герой представляется испанс-

кому философу воплощением «слабоумия», притом «не слишком убедительным», точно так же как и другие персонажи этого романа. И хотя молодой Ортега проницательно отметил как динамизм романов Достоевского, так и то, что главная цель Достоевского — «проникновение в нравственный мир», описание «реальности душевных движений», слишком резкое, чрезмерное противопоставление испанским философом «предметов реального мира», изображаемых Достоевским, и внутренней жизни его героев, которая состоит из внеположных этому внешнему миру, скрытых за «покрывалом видимости» «изначальных течений», «вихрей и молний» — динамического водоворота «пьянства, скупости, излишеств, безволия, слабоумия» и т. д., подчиняет художественный мир Достоевского эстетической концепции Ортеги, которая является определяющей для его понимания природы современного искусства, устремленного, в отличие от искусства XIX века, в первую очередь к «движению» и «жесту». Эта концепция, зародыши которой несет в себе уже эссе Ортеги «Воля к барокко», получает позднее развитие в главном его эстетическом трактате «Дегуманизация искусства».

2

Посвятив Достоевскому значительную часть эссе «Воля к барокко» (где он отдал еще известную дань влиянию «духовно-исторической» школы, а также В. Воррингера и Г. Вельфлина), Ортега на следующем этапе своего развития возвращается к оценке искусства Достоевского-романиста в 1925 году в полемике с испанским писателем Пио Бароха в «Размышлениях о романе» — одном из центральных своих эстетических сочинений, непосредственно связанных по своей художественной программе, как уже было сказано выше, с знаменитым трактатом «Дегуманизация искусства».

В «Размышлениях о романе» (как и в трактате «Дегуманизация искусства») Ортега доказывает, что, в то время как стержнем романа XIX века было погружение художника в мир «человеческого, слишком человеческого», либо автор его стремился вызвать у читателя живой интерес к сюжету и психологическое участие к своим персонажам, законом романа XX века является сведение действия к всего лишь необходимому минимуму. Это позволит ему создать в романе наглухо, герметически

отгороженный от волнений и страстей обыденной действительности воображаемый мир, допускающий для автора и читателя возможность погрузиться в бесстрастное, незаинтересованное созерцание придуманных романистом «необычных» душ, не имеющих прямых точек соприкосновения с внероманной реальностью и населяющими ее реальными людьми, но обретающих свою жизнь в воображении читателя. Поэтому главным здесь становится не действие, не пространственный охват и временная протяженность, а персонаж как таковой, пробуждающий во внутреннем мире читателя прихотливую игру свободных, ничем не стесненных ассоциаций. Так, уже у Сервантеса главную роль для читателя имеет не пестрая история похождений Дон Кихота, а самые его персонажи — личности Дон Кихота и Санчо Пансы, в романах же Пруста читателя пленяет не драматизм событий, а «микроанализ человеческих душ», преломленных в воображении автора, сумевшего создать для них некий второй, иллюзорный мир, не совпадающий с реальностью, разрушающий и «ирреализирующий» ее.

«Ирреализация» действительности, создание образов «необычных» персонажей и их душ, живущих в замкнутом, воображаемом, иллюзорном мире идей и представлений читателя, составляет, по мнению Ортеги, специфическую особенность также и искусства Достоевского-романиста. Именно благодаря этой особенности его романов, пишет Ортега, «в то время как другие великие светила, влекомые неумолимым потоком времени, постепенно заходят за линию горизонта, звезда Достоевского неуклонно идет к зениту... Достоевский спасся в крушении романа прошлого века, которое произошло у нас на глазах».[9] При этом глубоко ошибаются те критики, которые вслед за Вогюэ «интерес к Достоевскому всецело приписывают материалу, который разрабатывал великий писатель, то есть загадочному драматизму действия, патологии персонажей, экзотическому устройству славянских душ, отличных в силу своей хаотичной природы от наших — ясных, определенных, спокойных... Указанные черты следует отнести скорее за счет отрицательных факторов, которые в большей степени отвращают нас от писателя, чем привлекают к нему». Не случайно «все поклонники Достоевского знают — к глубокому наслаждению от его романов примешивается скорбное, тягостное чувство».[10]

В молодые годы в эссе «Адам в раю» (1910) Ортега склонялся к тому, что форма в искусстве, в том числе родовые и

жанровые особенности произведения, определяется его «сверхтемой» — изобразительными возможностями, внутренним содержанием, специфическими задачами, которые ставит перед собой каждый род и жанр. Именно различие познавательных средств и установок, утверждал он в раннем эссе, делает каждую отрасль духовной деятельности человека и каждый литературный жанр необходимыми и взаимонезаменяемыми. Через двадцать четыре года Ортега от философии витализма переходит к философии «исторического разума».[11] Каждая эпоха и поколение, заявляет он теперь, имеют свою особую художественно-историческую «оптику». Причем «материал» (с которым Ортега отождествляет теперь содержание) «не спасает произведения, как золото, из которого отлита статуя, не придает ей художественного достоинства. Произведение искусства в большей степени живо своей формой, а не материалом. Именно структуре, внутреннему строению обязано оно исходящим от него очарованием». Правда, утверждая это, Ортега делает характерную оговорку: «Очевидно, без темы произведений искусства не существует, как нет и жизни без определенных химических процессов. Но как жизнь не может быть сведена только к ним и становится жизнью лишь тогда, когда добавляет к изначальному процессу изначальную сложность иного порядка, так и произведение искусства является таковым, поскольку обладает определенной формальной структурой, которой подчинен материал или тема».[12]

Новый подход Ортеги к произведению, прокламируемый в этих словах, делает его особо внимательным и чутким к формальному строению произведения. Но при этом его «сверхтема», его духовное и нравственное содержание, нарисованная художником картина жизни и ее отношение к реальному миру становится для Ортеги чем-то второстепенным, низводясь до роли всего лишь сырого «материала», из которого оно построено. И это наглядно проявляется в его анализе искусства Достоевского-романиста.

«О том, что происходит в романах Достоевского, было сказано немало, о самой форме его романов — практически ничего, — утверждает он. — Отсюда — своеобразный оптический обман. Безумный, неистовый нрав приписывают самому Достоевскому, тем самым превращая автора в героя его романов. А сами герои были зачаты в демоническом экстазе — от автора — молнии и отца — штормового ветра».[13]

Стремление Ортеги отделить личности героев Достоевского от личности их создателя вполне правомерно. В определенной мере мысль Ортеги здесь созвучна мысли А. П. Скафтымова, выступившего незадолго до этого против отождествления взглядов Достоевского с философией «человека из подполья»,[14] а также позднейшей борьбе М. М. Бахтина против смешения «голосов» героев Достоевского и его собственного авторского «голоса».[15] Однако, выступая против узкобиографического истолкования творчества Достоевского, а также против сведения начал, определяющих художественный интерес его романов, к особенностям «славянской души» их автора и его персонажей (в духе М. де Вогюэ и Т. Масарика) или к выдвижению в его романах на первый план отвлеченной идеологии автора, его «философии жизни», Ортега впадает в противоположную крайность. Ибо, с одной стороны, он фактически приходит к полному отрыву героев Достоевского от их автора, доказывая, что страстная, увлекающаяся натура Достоевского (который сам охарактеризовал себя, как мы хорошо знаем, как человека, во всем доходившего до «крайностей»), его бурный темперамент никак не повлияли на философию и психический склад его любимых героев, не наложили своей неизгладимой печати на созданный Достоевским художественный мир, не придают ему особого, свойственного ему неповторимого очарования. А с другой, рассматривая, в отличие от структуры романов Достоевского, их тематическое и духовное содержание всего лишь как «материал», помогающий автору создать определенный художественный эффект, заставляющий читателя всецело отрешиться от реального мира и его «обыденных» забот, уйдя от него с головой в иной, герметически отделенный от него, «замкнутый», иллюзорный мир «чистого» воображения, Ортега ирреализует искусство Достоевского, затушевывая заключенную в нем глубокую жизненную Правду, глобальный, общечеловеческий смысл тех «проклятых вопросов» Добра и Зла, Красоты и нравственного Безобразия, которые ставит в своих произведениях Достоевский. Из писателя-«пророка» Достоевский, по определению самого Ортеги, становится под его пером всего лишь литератором.

Представление о том, что героев Достоевского роднит с их автором их «неистовый нрав» (как полагал П. Бароха),— «оптический обман», «чистая магия и фантасмагория», утверждает Ортега.[16] Достоевский-романист обязан успехом тому, что он был всего лишь «величайший мастер своего дела». «Трезвый ум

наслаждается космогонией образов, не воспринимая их, однако, всерьез и, в конечном счете, предпочитая холодную ясность мысли... Я не раз — и не всегда с успехом — убеждал Бароху, что Достоевский, прежде всего, великий преобразователь техники романа, крупнейший новатор романной формы». «Религиозные и политические взгляды Достоевского не имеют в романе прямого, непосредственного смысла: они плоды вымысла, как внешность героев или их бурные страсти».[17]

Ортега выделяет несколько основных моментов, характеризующих структуру романов Достоевского. Прежде всего, его произведения — «пример неторопливости», присущей жанру романа как таковому (эту мысль о романе Ортега развивал еще в 1914 году в своих «Размышлениях о „Дон Кихоте"»). Книги Достоевского велики по объему, но представленное в них действие «до чрезвычайности кратко». «Порой Достоевский пишет два тома, чтобы изложить события, занимающие пару дней или часов». Причем «неторопливость» повествования сочетается у Достоевского с необычайной интенсивностью и насыщенностью действия, с «мельчайшим описанием мельчайших его компонентов».[18]

Сгущение действия во времени и пространстве роднит, как верно замечает Ортега, строение романов Достоевского со строением трагедии эпохи классицизма и вместе с тем позволяет увидеть смысл трех «единств» тогдашней поэтики в новом свете: «это правило которое непонятно почему призывало к сдержанности, умеренности, выступает отныне могучим средством создания внутренней плотности, атмосферного давления внутри романного тела».[19]

Как средство замедления темпа повествования Ортега рассматривает и диалоги Достоевского: «Достоевский покрывает десятки страниц бесконечными диалогами. Обильный словесный поток питает нас душами персонажей...» Именно благодаря диалогу «вымышленные лица обретают ту очевидную телесность, какой невозможно достичь ценой каких-либо авторских характеристик».[20]

Достоевский ведет с читателем, отмечает Ортега, «скрытую игру». Он предваряет выступление героя на сцену авторской характеристикой, но в дальнейшем действия опрокидывают эту характеристику, не укладываясь в ее рамки. При этом «читатель безотчетно испытывает тревогу оттого, что герои ускользают от него на перекрестке этих противоречий». Но то же самое

происходит в реальной жизни, где мы при первой встрече пропускаем героев через «фильтр нашего восприятия и лишь позднее узнаем их истинную сложность, ощущая их только теперь как «нечто реальное, действенное, внеположное по отношению к любым усилиям воображения». Отсюда Ортега делает основополагающий для него вывод: «...„реализм" — будем употреблять это слово, дабы не усложнять сути дела — Достоевского состоит не в вещах и делах, о которых он рассказывает, но в том способе обращения с ними, с которым вынужден считаться читатель».[21]

Свое объяснение Ортега дает той «жестокости» Достоевского, о которой когда-то писал Н. К. Михайловский. «Достоевский жесток, — пишет он, — преследуя стратегическую цель — сбить со следа читателей... поведение действующих лиц меняется поэтапно; мы видим разные лики героев, так что они обретают форму и цельность постепенно на наших глазах. Достоевский старательно избегает придавать какой-либо стиль создаваемым им характерам и, наоборот, радуется, что они то и дело проявляют свою двусмысленную природу, как и бывает в реальной жизни. Постоянно испытывая сомнения, поправляя себя на каждом шагу и опять боясь ошибиться, читатель каждый раз вынужден выстраивать вновь окончательный образ этих протеических существ».[22]

Замедленный темп повествования и другие приемы Достоевского-романиста, способствуют читательскому ощущению реальности, осязаемости и даже телесности его персонажей. И все же, хотя они «никогда не выглядят неестественными, условными», их реальность всего лишь «квази-реальность». Как в театре зритель не замечает кулис, в романах Достоевского он не видит занавеса и сцены, но это всего лишь уловка романиста, роман которого на деле строго «герметичен», а его внутренний «микрокосм» существенно отличается от окружающего нас в обычной жизни «макрокосма» вселенной. Читая великий роман — Сервантеса, Стендаля, Достоевского, Пруста, мы попадаем из одного мироздания в другое без всякого перехода именно потому, что любая связь между ними абсолютно невозможна.

Миссия писателя — не рисовать действительный мир, а, описывая вымышленных героев и обуревающие их чувства, явить их читателям столь живо, чтобы они «заслонили от нас действительность». «Плотное кольцо» удачно подмеченных мелочей и позволяет автору «отгородить читателя от внешнего

мира». «Роман — сон, где нам снится... щипок», подобный тому, с помощью которого кто-либо в жизни пробуждает нас от реального сна. Долг автора — «заманить» нас «в замкнутый мир» романа и «отрезать все пути отступления». Лишь действуя таким образом, романист выполняет свою задачу.[23]

В последних, приведенных выше утверждениях Ортеги есть определенное рациональное зерно: Ортега — убежденный враг натуралистического искусства. Именно поэтому он столь последовательно и убежденно выступает против смешения художественной и внехудожественной, обыденной реальности, и в этом позиция испанского философа заслуживает внимания и поддержки. Точно так же Ортега прав, подчеркивая, что одна из причин очарования романов Достоевского — своеобразная «фантастичность» и «невероятность» его героев, исключительность их духовного облика и судьбы. «Вполне возможно, какой-нибудь севильский читатель никогда не сталкивался с людьми, напоминающими тревожной, бунтующей душой семью Карамазовых. Однако, независимо от впечатлительности такого читателя, душевная механика героев Достоевского предстает ему столь же неизбежной и очевидной, как доказательство геометрической теоремы, где рассматриваются никем никогда не виданные тысячеугольники».[24] И все же все эти рассуждения Ортеги бьют мимо цели, ибо, верно ощущая несовпадение горизонтов «большого» и «малого» миров, непосредственной правды обыденной реальности и Правды искусства, Ортега абсолютизирует различие между ними, провозглашая полную их суверенность и неслиянность (хотя при этом он сам же чувствует порой жесткость устанавливаемых им границ между Правдой искусства и Правдой реальности).[25]

Таковы основные контуры эстетической интерпретации искусства Достоевского-романиста одним из наиболее глубоких и влиятельных умов Испании XX века. Неся на себе определенную печать личности и эпохи ее автора со всеми сильными и слабыми чертами его мировоззрения, интерпретация эта наглядно отражает основное ядро философии искусства Ортеги — его идею «дистанцированного» от жизни ирреалистического искусства, являющегося для читателя объектом не глубокого гуманистического сопереживания и сочувствия, а «чистого», холодного созерцания, каким представляется Ортеге искусство художественного авангарда XX века. И вместе с тем, благодаря содержащимся в ней тонким и реальным наблюдениям над рядом

особенностей поэтической структуры произведений великого русского романиста, в котором Ортега усматривал одного из предтеч мировой, в том числе испанской, литературы XX века, данная Ортегой интерпретация повествовательных приемов Достоевского углубляет и обогащает наше понимание внутренней формы его романов.[26]

[1] См.: Вопросы литературы. 1987. № 9. С. 169–205.

[2] См. на русском языке о Х. Ортеге-и-Гасете: *Гайденко П. П.* Х. Ортега-и-Гасет // Философская энциклопедия. 1967. Т. 4. С. 168–169; *Журавлев О. В.* Философия «жизненного разума» Х. Ортеги-и-Гассета как социально-этическая доктрина: Автореф. дис. канд. философских наук. Л., 1972; *Тертерян И.* У истоков эстетики Х. Ортеги-и-Гассета // Вопросы философии 1984. № 11. С. 139–144; *Долгов К. М.* Философия культуры и эстетика Х. Ортеги-и-Гассета // О современной буржуазной эстетике: Сб. статей. М., 1972. Вып. 3. С. 3–60; *Зыкова А. Б.* Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гассета. М., 1978; *Гайденко П. П.* Хосе Ортега-и-Гассет и его «Восстание масс» // Вопросы философии. 1989. № 4. С. 155–169; *Фридлендер Г. М.* Философия искусства и искусство философа // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 7–48.

[3] *Ortega y Gasset J.* Obras completas. Ed. 3. Madrid, 1953. T. 1. P. 404. (Перевод Н. П. Снетковой).

[4] Ibid.

[5] Поль Бурже (1852–1935) – французкий романист-психолог, автор романа «Ученик» (1889), в котором он отдал дань влиянию «Преступления и наказания». Ср.: *Фридлендер Г.* Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 292–302.

[6] *Ortega y Gasset J.* Obras completas. T. 1. P. 405.

[7] Ibid.

[8] *Meyer-Graefe J.* Dostojewski der Dichter. Berlin. 1926.

[9] *Ortega y Gasset J.* The Dehumanization of Art and other writings on art and culture. New York, S. a. P. 69. (Перевод А. А. Матвеева).

[10] Ibid.

[11] См. об этом: *Зыкова А. Б.* Указ. соч. С. 120–137. На поворот Ортеги к философии «исторического разума» оказали влияние В. Дильтей и А. Тойнби.

[12] *Ortega y Gasset J.* The Dehumanization of Art... P. 69–70.

[13] Ibid. P. 70.

[14] См.: *Скафтымов А. П.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского (1923) // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 23–87.

[15] Сближение взглядов Ортеги на Достоевского с теорией «полифонического» романа Бахтина см. в кн.: *Багно В. Е.* Эмилия Пардо Бассан и русская литература в Испании. Л., 1982. С. 132–135. По нашему мнению,

автор несколько преувеличивает здесь близость истолкований романа Достоевского М. М. Бахтиным и Ортегой, не учитывая указанное нами принципиально важное различие их взглядов.

[16] *Ortega y Gasset J.* The Dehumanization of Art... P. 70

[17] Ibid.

[18] Ibid. P. 71.

[19] Ibid.

[20] Ibid.

[21] Ibid. P. 71–72.

[22] Ibid. P. 72–73.

[23] Ibid. P. 74–80, 88, 90.

[24] Ibid. P. 94.

[25] Так, Ортега пишет: «В роман может практически войти все: наука, религия, риторика, социология, эстетика; однако... удельный вес посторонних элементов в произведении зависит исключительно от способности автора растворить их в атмосфере романа». Тем самым Ортега, несмотря на все оговорки, фактически признает «всеобъемлющий» характер жанра романа и его связь с «большим миром» «внероманной» действительности.

[26] Уже после того, как настоящая статья была мною закончена и подготовлена к печати, я узнал из программы VII симпозиума Международного общества Достоевского, что одновременно со мною (и совершенно независимо от меня) та же тема привлекла внимание французкой исследовательницы Достоевского проф. С. Оливье (университет Клермон, Франция). Однако, как меня убедило печатное резюме доклада С. Оливье (см.: International Dostoevsky Society. Programme. Résumés. VII International Symposium. Ljubljana, 22—29 July, 1989. P. 1989. P. 55–57), а также сам ее доклад, в прениях по которому я принял участие, наши работы не повторяют, но, во многом отличаясь друг от друга по интерпретации материала и выводам, дополняют одна другую.

ДОСТОЕВСКИЙ И ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

«Серебряный век» — эпоха русского художественного и религиозно-философского Ренессанса конца XIX — начала XX века — сыграли исключительную роль в истории осознания роли Достоевского в истории русской культуры и всей человеческой мысли. Появившиеся в это время работы о Достоевском Иннокентия Анненского, Д. С. Мережковского, А. Л. Волынского, В. В. Розанова, Л. Шестова, С. Н. Булгакова, Вяч. И. Иванова, Н. А. Бердяева, высказывания о нем А. А. Блока и Андрея Белого стали в истории русской культуры новым этапом в осмыслении творчества Достоевского по отношению к эпохе Белинского, Добролюбова, Писарева, Михайловского (и даже Вл. С. Соловьева, который, несмотря на то большое влияние, которое он оказал на русскую поэзию и философию начала XX века, все же смотрел на творчество Достоевского глазами человека скорее XIX, чем XX столетия. Не случайны с этой точки зрения были, с одной тороны, оценка Вл. Соловьевым диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства и действительности как „первого шага к положительной эстетике"», а с другой, его отрицание высшего философского и религиозного смысла поэзии Пушкина и ядовитые, насмешливые пародии на стихи ранних представителеей русского символизма).

Но наиболее глубокими и плодотворными среди трудов о Достоевском, созданными в эту новую эпоху, являются, без сомнения, посвященные ему работы Вячеслава Иванова (1866—1949). Несмотря на сравнительно небольшой объем этих работ по сравнению с книгами Волынского, Мережковского, Розанова, Шестова или Бердяева, они — при крайнем своем лакониз-

ме — поражают и сегодня присущей им необычной емкостью и глубиной понимания. И не случайно статьи и книги В. Иванова о Достоевском оказали огромное влияние на всю последующую науку о нем — отечественную и зарубежную. Плодотворность идей, высказанных о Достоевском В. И. Ивановым, наглядно подтверждается тем, что идеи его дали решающий толчок в осмыслении творчества Достоевского таким различным, во многом противоположным по своему духу представителям отечественной науки о Достоевском, как М. М. Бахтин (осмысление Достоевским идей и переживаний другого человека как нераздельной части личности его главных героев, провозглашенная им формула: «Ты еси!»), Я. Э. Голосовкер (Достоевский и Кант), Ю. Г. Кудрявцев («три круга Достоевского») и многих других. В известном смысле можно с полным основанием сказать, что в работах о Достоевском В. И. Иванова содержатся зачатки едва ли не всего того, что было высказано наукой о Достоевском в XX веке учеными всего мира.

Вячеслав Иванов углубленно занимался Достоевским на протяжении почти всей жизни. В 1908 г. он посвятил ему ряд страниц в статье о пушкинских «Цыганах» в т. II знаменитого Собрания сочинений Пушкина под редакцией С. А. Венгерова. Ряд замечаний о Достоевском содержат статьи и очерки в сборнике «По звездам» (СПб., 1909). В 1916 г. в издательстве «Мусагет» вышел сборник «Борозды и межи», в который вошли статья «Достоевский и роман-трагедия» (публичная лекция, впервые напечатанная в «Русской мысли», 1911, № 5—6) и приложение к ней — экскурс «Основной миф в романе „Бесы"» (1914). Наконец, в сборнике статей «Родное и Вселенское» (М., 1918) опубликована замечательная статья В. Иванова «Лик и личины России (к исследованию идеологии Достоевского)» (1917). В 1932 г. эти статьи о Достоевском в существенно переработанном и дополненном виде вошли в завершенную в Париже В. Ивановым в 1931 г. и изданную на немецком языке монографию «Достоевский. Трагедия — Миф — Мистика»,[1] переведенную в 1952 г. на английский язык.[2] В 1985 г. монография эта была опубликована посмертно на русском языке сыном поэта Д. В. Ивановым, а затем в 1987 г. вошла изданный под его и О. Дешарт редакцией т. 4 «Полного собрания сочинений» отца.[3]

1

«Достоевский кажется мне наиболее живым из всех от нас ушедших богатырей духа» — этими словами Вяч. Иванов начал в 1911 году свою лекцию „Достоевский и роман-трагедия"». «Он жив среди нас, потому что от него и через него все, чем мы живем — и наш свет и наше подполье. Он великий зачинатель и предопределитель нашей культурной сложности. До него все в русской жизни, в русской мысли все было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство <...> Он как бы переместил нашу планетарную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий,— одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомых миру».[4]

Но Достоевский был, по Вяч. Иванову, не только великим художником-мыслителем, поставившим будущему «вопросы, которых до него никто не ставил <...>»,[5] равно как и не только создателем целой плеяды «беспокойных скитальцев», которые и сегодня «стучатся в наши дома в темные и в белые ночи, узнаются на улицах в сомнительных пятнах петербургского тумана и располагаются беседовать с нами в часы бессонницы в нашем собственном подполье».[6] «Зодчий подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма», он создал для литературы новый «принцип формы»: «его лабиринтом был роман, или, скорее, цикл романов, внешне не связанных прагматической связью и не объединенных общим заглавием, подобно составным частям эпопеи Бальзака, но все же сросшихся между собой своими корнями столь неразрывно, что самые ветви их казались сплетающимися <...>» Эту связь между романами Достоевского, образующими «единое многочастное действо» — «вечную эпопею о войне Бога и дьявола в человеческом сердце» тонко почувствовал уже Иннокентий Анненский.[7]

Основную особенность всей «новой эпохи всемирной литературы XVII—XX веков Вяч. Иванов усматривает в том, что, в отличие от Древнего мира и средних веков, художественное произведение стало отныне «творением единичного творца, принесшего миру свою весть, а не пересказавшего <...> то, что уже просилось на уста у всех и, по существу, давно было ведомо и желанно всем». Поэтому, в отличие от гомеровского эпоса и

античной трагедии (или од Пиндара), «современный роман даже у его величайших представителей не может быть признан делом искусства всенародного, хотя бы он стал достоянием и всего народа <...>». И все же именно роман — «творение единоличного творца» — в новое время «сделался основною, всеобъемлющею и всепоглощающею формою в художественном слове, формою, особенно свойственною переживаемой нами поре и наиболее приближающею наше творчество одиноких и своеобрзных художников к типу всенародного искусства». И притом, хотя роман относится не к героическому, а к «среднему» роду искусства, к которому можно, следуя примеру французского критика Эннекена, применить термин не «всенародного», а «демотического» (от слова демос — народ), «этот роман среднего, демотического искусства» возвышается в созданиях великих романистов XIX века и «прежде всего самого Достоевского до высот мирового, вселенского эпоса, пророчественного самоопределения народной души».[8]

Утеряв связь с мифом и религией и потеряв свою прежнюю всенародность, античная словесность «в конце развития» дала неожиданно «не только идиллию о Дафнисе и Хлое, но уже и „Золотого осла"». А после того, как в средние века рыцарский роман, «оторвавшись от низменной действительности», предался «изображению легендарного и символического мира, отделив от себя в узкий, рядом текущий ручеек все мелочно бытовое и анекдотически или сатирически забавное», жанр его претерпел новую трансформацию: «Случилось это потому, что со времен Бокаччио и его „Фиамметты" росток романа принял прививку могущественной и волевой энергии — глубоко революционный яд индивидуализма... Таким роман дожил через несколько веков новой истории и до наших дней, когда оставаясь верным зеркалом индивидуализма, определившего собою с эпохи Возрождения новую европейскую культуру; и, конечно <...> не суждено ему, роману, измельчать и раздробиться в органически неоформленные и поэтически невместительные расказы и новеллы, как плугу не суждено уступить свое место поверхностно царапающей землю сохе, но роман будет жить до той поры, пока созревает в народном духе единственно способная и достойная сменить его форма-соперница — царица Трагедия, уже высылающая в мир первых вестников своего торжественного пришествия».[9]

Итак, форма романа, созданная Достоевским, является, с точки зрения Вяч. Иванова, вершиной жанра романа в мировой литературе и вместе с тем предвестницей смены романа как господствующего жанра литературы нового времени грядущим возрождением жанра трагедии как обновленной формы уже не «демотического», а подлинно «всенародного» искусства. Причем, если основным пафосом романа было прославление индивидуума, то пафосом будущей трагедии будет преодоление «яда» индивидуализма, таинство возвращения человека к единству с народом, а равно с Богом и вселенной.

Принимая выдвинутый уже Д. С. Мережковским, И. Ф. Анненским, М. А. Волошиным (а позднее и С. Н. Булгаковым) применительно к содержанию и форме романов Достоевского термин «роман-трагедия», Вяч. Иванов хочет наполнить его новым, более глубоким содержанием. Уже «Илиада» была по существу (в отличие от «Одиссеи») трагедией в эпической форме. Эсхил и Софокл освободили эту высшую форму всенародного искусства от эпической оболочки. Достоевский же, будучи художником-романистом в максимальной степени по сравнению со своими предшественниками, вернул роман к исконной форме трагедии, создав новый синкретический литературный жанр, в котором неразрывно слиты между собой элементы нового (романного) эпоса и трагедии, а вместе с тем элементы литературы, мифологии и религии. И эта черта не *внешней*, а *внутренней* формы романов Достоевского, составляющая их плоть и кровь. И именно это позволило Достоевскому, будучи единоличным романистом-творцом, стать величайшим предвестником нового «всенародного» искусства.

В связи с этим нельзя не отметить первой (и главной) особенности подхода Вяч. Иванова к Достоевскому. Филолог-античник по своему образованию, хорошо знакомый с работами А. Н. Веселовского об исторической поэтике,[10] Вяч. Иванов рассматривает творчество Достоевского и созданную им форму романа в широком контексте истории античной, западноевропейской и русской культуры — от Гомера и Эсхила до начала XX века. И в то же время самую историю культуры (и литературы как ее части) он неразрывно связывает с историей общества, мифологии и религии, которые, в его понимании, определяют «принцип миросозерцания»[11] художника, а вместе с тем и «принцип формы», определяющий структуру его произведений, их фабулу и сюжет, взаимодействие их персонажей, человечес-

кие черты последних. Все это определяет особую масштабность наблюдений Иванова. И неудивительным представляется поэтому отмеченное выше обстоятельство, что при всем лаконизме уже первой его работы о Достоевском ее основные идеи получили широчайшее хождение в последующей научной литературе о писателе — у нас и за рубежом.

Любопытно и то, что мысль Вяч. Иванова о Достоевском — завершителе истории нового европейского романа и предвосхищении в его творчестве иного цикла литературного развития прозвучала в годы публикации статьи «Достоевский и роман-трагедия» в журнальном тексте книги Д. Лукача «Теория романа» хотя Лукач в это время не читал по-русски и не мог быть знаком со статьей своего русского единомышленника, предвосхитившего эту его идею на пять лет.

Вводя романы Достоевского в контекст мировой культуры, Вяч. Иванов касается не только родства «романа-трагедии» Достоевского с творчеством Эсхила, Софокла, Данте, но и отмечает влияние на него Руссо, Шиллера, Гофмана, Бальзака и Диккенса, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, а также на близость колорита некоторых его сцен к колориту аналогичных сцен в романах Ж. П. Рихтера. В то же время, в отличие от Лермонтова, который «с его идейной многозначительностью и зорким подходом к духовным проблемам современности, не мог не быть одним из определяющих этапов в развитии русского романа до тех высот трагедии духа, на какие вознес его Достоевский», Гоголь, по мнению Вяч. Иванова, мог воздействовать на Достоевского только в эпоху «Бедных людей». В остальном же Достоевский и Гоголь как художники полярно противоположны друг другу: «у одного лики без душ, у другого лики душ», «души живые и живущие».[12]

2

«Новизна положения, занятого со времен Достоевского романом в его литертурно-исторических судьбах, заключается <...> в том, что он стал под пером нашего художника трагедией духа», — гласит итоговый вывод Вяч. Иванова, определяющий место Достоевского в истории романа и вместе с тем характеризующий сокровенную суть его «романа-трагедии».[13] Отказавшись от самодовлеющей, неистощимо изобретательной радости

вымысла (того, что Гете определил словами „Die Lust zu fabulieren") Достоевский сблизил роман с «духом музыки»: «подобно творцу симфоний, он использовал его механизм для архитектоники трагедии и применил к роману метод, соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке — развитию, излучинами и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения, как логического единства».[14] Вместе с тем, подобно трагедии, роман Достоевского «есть роман катастрофический», «его развитие спешит к трагической катастрофе». Причем «каждая клеточка этой ткани есть уже малая трагедия в себе самой»: «закон эпического ритма» «обращает его создания в систему напряженных мышц и натянутых нервов». Здесь действуют «лица-символы» и «идеи-силы», совершается в борьбе Ормузда и Аримана «свой апокалипсис и свой новый страшный суд», освященный трагическим «очищением» — «катарсисом» поэтики Аристотеля.[15] Но антиномия, лежащая в основе трагедии, у Достоевского воплощается, в отличие от трагедии древних, не в мире богов и героев, а в «людском мире и общественном строе». А потому она неизбежно выражается в преступлении. И эту венчающую каждый из его романов «„катастрофу-преступление" наш поэт должен по закону своего творчества объяснить и обусловить трояко: во-первых, из метафизической антиномии личной воли <...> во-вторых, из психологического прагматизма <...> в-третьих, наконец, из прагматизма внешних событий, из их паутинного сцепления <...>». «Огромная сложность прагматизма фабулистического, сложность завязки и развития действия служит как бы материальною основою для еще большей сложности плана психологического. В этих двух низших планах раскрывается вся лабиринтность жизни и вся зыбучесть характера эмпирического. В высшем, метафизическом плане нет более никакой сложности, если угодно, первого решения, ибо время там как бы стоит: это царство — верховной трагедии, истинное поле, где встречаются для поединка, или судьбища, Бог и дьявол, и человек решает суд для целого мира, который и есть он сам, быть ли ему, то есть быть в Боге, или не быть, то есть быть в небытии <...> Внешняя жизнь и треволнения нужны Достоевскому только, чтобы подслушать через них одно окончательное слово личности: „да будет воля Твоя", или же: „моя да будет, противная Твоей"».[16]

В отличие от Вл. Соловьева, считавшего, что в творчестве Достоевского герои располагаются как бы друг подле друга и их душа не претерпевает глубокого внутреннего развития, Вяч. Иванов видит в Достоевском «сильнейшего диалектика», в центре внимания которого метафизическое движение духа, «внутреннее перерождение личности»: в каждом романе он проводит своих героев (а вместе с ними и читателя), подобно Данте, «через муки ада и мытарства чистилища до порога обителей Беатриче <...>».[17] Причем при изображении внутреннего пути катарсического очищения героя для Достоевского «все внутреннее должно быть обнаружено в <...> антиномическом действии». Это действие ведет сначала к «катастрофе-преступлению», а через него к «возродительному душевному процессу» — внутреннему очищению души и сердца в смерти, страдании и искуплении.[18] Лично пережитое Достоевским на каторге «насильственное обезличение» помогло ему «в его тайном деле жерственного расточения души своей, позволило ему отторгнуться от своего я — и тайну этого отторжения, испытанного им «экстатически», Достоевский передал своим героям. Отсюда вытекают не только внутренние, духовно содержательные, но и «формальные особенности творчества» Достоевского: «дикая или тихая исступленность, присущая большинству выводимых Достоевским лиц», «чрезмерное преобладание свойственного трагедии патетического начала <...> над спокойным объективизмом эпоса», «односторонне криминалистическая постройка романов». «Необходимость с крайней обстоятельностью и точностью представить психологический и исторический прагматизм событий, завязывающихся в роковой узел, приводит к почти судебному протоколизму тона, который заменяет собой текучую живопись эпического строя. Вместо согретого мечтательной беспечностью повествования, заставляющего ощущать приятность бескорыстного, бесцельного созерцания, поэт ни на минуту не оставляет приемов делового отчета и осведомления. Так достигает он иллюзии необычайного реалистического правдоподобия, безусловной достоверности, и ею прикрывает чисто поэтическую, грандиозную условность создаваемого им мира <...>».[19]

Решить эту сложную задачу, «превратить ткань условного следствия в живую ткань чисто поэтического — и притом романтического по своему наряду — рассказа» Достоевскому, подобно Рембрандту, Бодлеру, художникам-импрессионистам,

помогает «лиричность» освещения — «темные скопления теней по углам замкнутых затворов» рядом с «яркими озарениями преднамеренно брошенного света, дробящегося искуственными снопами по выпуклостям и очертаниям впадин»: «он весь устремлен не к тому, чтобы (подобно Толстому. — *Г. Ф.*) вобрать в себя окружающую данность мира и жизни, но к тому, чтобы, выходя из себя, проникать и входить в окружающие его лики жизни», ибо другие люди, человеческие личности ему «реально соприродны». Вот почему «разведчик и ловец в потемках душ, он не нуждается в озарении предметного мира»: его музе, «похожей <...> на обезумевшую Дионисиеву мэнаду», свойственно «экстатическое и ясновидящее проникновение в чужое я», а потому он «намеренно погружает свои поэмы <...> в сумрак, чтобы, как древние Эриннии, выслеживать и подстерегать в ночи преступника», таясь и выжидая до поры и времени «за выступом скалы».[20]

3

Переходя к вопросу о «принципе мировоззрения» и о существе его понимания реализма, Вяч. Иванов выдвигает в качестве основы последнего не познание, а «проникновение». «Проникновение, — поясняет этот свой фундаментальный вывод замечательный русский критик-символист, — есть некий transcensus субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое *я* не как объект, а как другой субъект <...> Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении всею и всем разумением чужого бытия: „ты еси". При условии этой полноты утверждения чужого бытия, полноты, как бы исчерпывающей содержние моего собственного бытия, чужое бытие перестает быть для меня чужим, „ты" становится для меня другим обозначением моего субъекта. „Ты еси" значит не „ты познаешься мною как сущий", а „твое бытие переживается мною, как мое", или „твоим бытием я познаю себя сущим". Es, ergo sum. <...> Достоевский не пошел по путям Сократа на поиски за нормою добра <...> Он не обольщался мыслью, что добру можно научить доказательствами и что правильное понимание вещей, само собою, делает человека добрым <...> Реализм Достоевского был его верою, которую он обрел, потеряв душу свою. Его проникновение в чужое *я*, его пережи-

вание чужого *я* как самобытного, беспредельного и полновластного мира, содержало в себе постулат Бога как реальности, реальнейшей всех этих абсолютно реальных сущностей, из коих каждой он говорил всею волею и всем разумением: „ты еси"».[21]

Общеизвестно, что приведенный выше тезис Вяч. Иванова был положен М. М. Бахтиным в основу его понимания романа Достоевского как романа полифонического. «Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского,— пишет по этому поводу Бахтин,— нащупал Вячеслав Иванов, правда только нащупал <...> Утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект-таков (по Вяч. Иванову.— *Г. Ф.*) принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое „я" — „ты еси" — это и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского, чтобы преодолеть свой этический солипсизм и превратить другого человека из тени в истинную реальность <...> Утверждение чужого сознания как полноправного субъекта, а не как объекта является этико-религиозным постулатом, определяющим содержание романа <...> Мир Достоевского глубоко персоналистичен».[22]

Правда, Бахтин утверждает, что Иванов не довел своей мысли до конца, истолковав утверждение (или не утверждение) чужого «я» героем «лишь как тематичекий стержень романов Достоевского, а не как принцип его поэтики». Поэтому Иванов, по Бахтину, продолжал рассматривать роман Достоевского (в отличие от самого Бахтина) в пределах романа «монологического типа».[23] Однако, как приходилось уже неоднократно указывать автору настоящих строк, именно проблема соотношения «полифонической» и «монологической» структуры в романе служит, по его мнению, ахиллесовой пятой концепции Бахтина (при всем достоинстве его конкретного анализа «полифонической» и «диалогической» стихий в романах Достоевского). Ибо в действительности не существует (если не говорить о риторических «романах» поздней античности и о рыцарском романе средних веков) в химически чистом виде ни чисто «монологического», ни чисто «полифонического» типа романа. Зачатки полифонизма есть уже в «Сатириконе» Петрония и «Золотом осле» Апулея. В романах же Достоевского полифоническая и монологическая стихии *сложно сопрягаются друг с дргом*, вопреки мнению Бахтина. И работы Вячеслава Иванова о Достоевском в значительной мере как раз и служат наилучшим доказательством ошибочности ряда поэтологических идей Бах-

тина (несмотря на ту широкую популярность, которую они получили в наше время — в значительной мере вследствие того, что широкий, философско-метафизический подход к наследию Достоевского сменился у Бахтина задачами эмпирического описания и классификации исторических модификаций жанра романа и его различных «хронотопов»).

Положив в основу анализа исторического генезиса жанра романа Достоевского идею возникновения его не в качестве закономерного результата развития жанра европейского романа на протяжении веков, а результата трансформации мотивов и формальных особенностей принципиально противостоявших в ходе истории культуры основной линии развития романа элементов мениппеи и ее последующих — карнавальных — преобразований, Бахтин, под влиянием К. Ф. Флегеля, С. Рейнаха, А. Пиотровского, Ф. Зелинского, К. Бурдаха, Г. Рейха и ряда других исследователей сатурналий, гротеска, «мира наизнанку» и т. д., фактически (хотя и не отдавая себе, по-видимому, в этом отчета) подчинил свою схему истории романа таким общественно-философским течениям своего времени, целью которых объективно было стремление оторвать роман от тех его религиозно-мифологических истоков, с которыми связывал происхождение романа в своих лекциях по теории поэтических родов в их историческом развитии А. Н. Веселовский.[24] Будучи, с одной стороны, человеком религиозным, а с другой стороны, живя в обстановке, когда отречение от старых научных традиций и желание построить на их месте новое, внерелигиозное основание, стало своего рода зовом времени, Бахтин отказался от традиции русского шеллингианства (которое связывало воедино поэзию, философию и религию) и постарался в своих книгах о Достоевском и Рабле, а равно и в других этюдах по исторической поэтике, строго отграничить их друг от друга. Отсюда его разрыв не только с А. Н. Веселовским, но и с А. А. Потебней, и с религиозно-философской традицией Вяч. Иванова, взгляды которого он признал в конечном счете всего лишь «метафизическими и этическими утверждениями, которые не поддаются никакой объективной проверке <...>».[25]

Между тем, значение Вячеслава Иванова в истолковании Достоевского состоит именно в том, что, оставаясь верным традиции русского шеллингизма, он стремился уже в первых своих работах о Достоевском связать его художественное видение мира, принципы его мировоззрения и формально-компози-

ционного построения его романов с религиозно-мифологической подосновой всякого большого искусства — в том числе искусства Достоевского. «В новой истории трагедия почти отрывается от своих религиозных основ, и потому падает», — утверждал Вяч. Иванов, анализируя путь развития европейской послешекспировской трагедии. Достоевский же, хотя он писал не трагедии, а всего лишь «романы-трагедии», предназначенные для чтения, а не для сцены, *возродил мифологическое и религиозное чувство*, исконно присущее трагедии как жанру, считал Иванов. Отсюда роль в его романах идей вины и возмездия, веры и неверия, индивидуалистического солипсизма и переживания личности другого человека как своей собственной личности, приводящее Достоевского не только к утверждению философско-художественного принципа «ты еси», но и к признанию «абсолютной реальности Бога», а также «вековечной» личности Христа. «Эмпирическое преступление» героя в романах Достоеского есть лишь внешнее выражение «преступления метафизического»: отпадения души человека от Бога, борьбы с ним и мистического возвращения к нему.[26]

Отсюда проистекает необычное для позитивистки настроенной науки конца XIX века стремление Вяч. Иванова отыскать в романах Достоевского рудименты древнего мифологического мировоззрения. Эта тенденция Вяч. Иванова проявилась отчетливо уже в статье «Достоевский и роман-трагедия» и сопровождающем ее публикацию особом экскурсе «Основной миф в романе „Бесы"». Предвосхищая юнговскую теорию «архетипов», Вяч. Иванов приходит к выводу, что в «романном» типе осознания прощупывается более древний мифологический слой. Эта идея русского критика-символиста, получившая дальнейшее, более полное развитие в 1924 г. в книге «Достоевский. Трагедия — Миф — Мистика», предвосхитила целое направление в европейской и американской филологической науке, а также в истории романа XX века (хотя корни его можно обнаружить уже в «Саламбо» Г. Флобера, «Нана» Э. Золя, а также в музыкальных драмах Р. Вагнера).

В экскурсе «Основной миф в романе „Бесы"» Вяч. Иванов, в первую очередь, проводит параллель между Ставрогиным и Фаустом, Верховенским и Мефистофелем, а также Хромоножкой и Гретхен в «Фаусте» Гете. Но уже здесь, так же как и в статье «Достоевский и роман-трагедия», для истолкования образной ткани и религиозного содержания романов Достоевского

он привлекает мотивы греческих мифов, Евангелия, «Божественной комедии», агиографической литературы, русских христианских легенд и народных религиозных поверий, а также учения о «богоносной соборности», восходящего к А. С. Хомякову и другим старшим славянофилам, идеям Вл. Соловьева о «Мировой душе» и «Вечной женственности в аспекте русской Души», которая «страдает от засилия и насильничества «бесов», искони борющихся в народе с Христом за обладание мужественным началом народного сознания. В последующих статьях Вяч. Иванова 1916 года и в его книге 1924 года число подобных религиозно-мифологических символов и параллелей к романам Достоевского увеличивается. При этом мифологическая и мистическая глубина содержания романов Достоевского углубляется посредством привлечения к их истолкованию материала «Орестеи» Эсхила, «Царя Эдипа», «Антигоны» и «Эдипа в Колоне» Софокла, сказаний об извечной борьбе Бога и Люцифера, Ормузда и Аримана и т. д. Одноременно увеличивается и количество привлекаемых для сопоставлений произведений Достоевского, их фабульных ситуаций. За анализом «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов» в главах «Миф» и «Богословие» книги 1932 года следует мифологическое и богословское истолкование сюжета и образов «Братьев Карамазовых». Причем уже самые названия трех глав второй части книги Вяч. Иванова «Миф» — «Зачарованная невеста», «Бунт против Матери-Земли» и «Чужеземец» — подчеркивают связь основных мотивов творчества Достоевского с образами и мотивами не только мифа, но и народной сказки. А в главе второй части III («Агиология») Вяч. Иванов — впервые в научной литературе о Достоевском — проводит аналогию между братьями Карамазовыми и тремя братьями русской народной сказки, из которых младший выступает уже изначально как «избранник судьбы».[27]

Одна из главных наиболее важных идей Вячеслава Иванова — истолкователя Достоевского состоит в том, что каждый из героев Достоевского — неотъемлемая частица современной ему России. Поэтому персонажи романов Достоевского *дополняют друг друга*. Это относится и к «братьям-врагам» Мышкину и Рогожину, и к Настасье Филипповне и Аглае, и к Ставрогину, Верховенскому, Хромоножке, Кириллову, Шатову, к отцу и трем братьям Карамазовым, к Смердякову, Илюшечке, Коле Красоткину, Зосиме. Каждая из этих многочисленных «личин» приоткрывает какую-то частицу вечного «лика» России — ее

безобразия и красоты, греховности и святости. И точно так же русский народ и интеллигенция составляют для Вяч. Иванова *две взаимосвязанные ипостаси русской национальной стихии* — ее идеальное и реальное начала, находящиеся в вечном брожении и борьбе и в то же время образующие — при всей пестроте и сложности составляющих ее элементов — единое целое.[28] Достоевский в изображении Вячеслава Иванова не предстает носителем «русской идеи» (как в изображении Булгакова и Бердяева) или имперского сознания со свойственными ему великодержавностью и презрительным отношением к «малым народам», а как наследник и продолжатель высоких общечеловеческих идеалов христианства, предвосхищающий в своих прозрениях грядущее обновление человеческой нравственности и общежития людей на Земле согласно заветам Спасителя и основанной на них готовности каждого члена общества добровольно отдать свою жизнь во имя спасения ближнего, готовности, идеальной проекцией которой является формула «ты еси».

Перерабатывая свои статьи в форму книги, Вяч. Иванов стремился придать ей внешнюю стройность и внутреннее единство. В то же время, по сравнению с его статьями 1911—1916 годов, в книге этой чувствуется и ослабление творческой мысли. Рассуждения автора здесь нередко теряют свою прежнюю конкретность, становятся более отвлеченными и расплывчатыми. Стремясь детализировать свои размышления богословского и мифологического характера и облекая их в форму религиозно-эсхатологических прозрений, автор не столько развивает, сколько варьирует и повторяет в более разжиженном виде то, что уже было высказано им раньше.

И все же эти недостатки, особенно явственно бросающиеся в глаза в последней книге Вяч. Иванова о Достоевском, не могут заслонить от нас громадного значения его вклада в истолкование творений писателя. Не претендуя на роль историка литературы, Вячеслав Иванов был критиком-«углубителем», впервые сильно и предельно остро поставившим многие основные вопросы мировоззрения Достоевского, показавший всю уникальную философско-метафизическую насыщенность и глубину его романов, их прочную укорененность в жизни России и в общем потоке человеческой культуры — от глубокой древности до наших дней. А главные положения работ Иванова — об обусловленности свойственного писателю «принципа формы» трагической природой его миросозерцания, о связи роли «преступления-ка-

тастрофы» в фабульном движении его романов с метафизической проблемой взаимоотношения человека и мира, Добра и Зла и о просветляющем, катарсическом характере свойственного Достоевскому (несмотря на его «жестокий талант») проникновения в душу каждого из его героев, признания за ними права на внутреннюю свободу в их богоборческих икушениях и вместе с тем способности победить эти искушения экстатической отдачей себя миру, благодаря утверждению по отношению к другому человеку формулы «ты еси» (означающей вместе с освобождением от мук индивидуализма приятие высшей божественной правды), сохраняет свое значение также и сегодня для нашего понимания природы реализма великого русского писателя, основной чертой которого он сам считал проникновение во все — и темные и светлые — «глубины души человеческой».

[1] *Iwanow W.* Dostojewsky. Tragödie — Mythos — Mystik. Autorisierte Übersetzung von A. Kreisling. Tübingen. 1932.

[2] *Ivanov V.* Freedom and the Tragic Life. London. New York, 1952; New York, 1957. См. реферат И. Роднянской: Вяч. И. Иванов. Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 218—238.

[3] *Иванов Вячеслав.* Эссе, статьи, переводы. Bruxelles, 1985. С. 1—108. Все статьи Вяч. Иванова о Достоевском собраны в кн.: *Иванов В.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 243—252; Брюссель, 1987. Т. 4. С. 399—588. Ср. там же, С. 757—770.

[4] *Иванов В.* Борозды и межи. М., 1916. С. 5, 7.

[5] Там же. С. 7.

[6] Там же. С. 6.

[7] Там же. С. 8—9.

[8] Там же. С. 10—11.

[9] Там же. С. 11—14. Под этими «первыми вестниками» Иванов имел в виду, скорее всего, опыты И. Ф. Анненского и свои собственные в жанре трагедии.

[10] Там же. С. 19; *Iwanow W.* Dostojewsky. Tübingen. 1932. S. 7. *Иванов В.* Эссе, статьи, переводы. Bruxelles, 1985. С. 9.

[11] *Иванов В.* Борозды и межи. С. 31.

[12] Там же. С. 17.

[13] Там же. С. 19—20.

[14] Там же. С. 20. Этот тезис получил дальнейшее развитие в работах А. Альшванга.

[15] Там же. С. 9, 20—22.

[16] Там же. С. 24, 41—42. Ср.: *Кудрявцев Ю. Г.* Три круга Достоевского. М., 1979; 1991.

[17] Там же. С. 26, 38.

[18] Там же. С. 23–26, 38.

[19] Там же. С. 27–28.

[20] *Иванов В.* Эссе, статьи, переводы. С. 28–31. Эти соображения получили развитие в работах о Достоевском Л. Гроссмана, Ю. Майер-Грефе, Ю. Иваска, М. Кадо и ряда других позднейших ученых и критиков.

[21] Там же. С. 34–36. Ср. также этюд Вяч. Иванова «Ты еси» (1907) // *Иванов В.* По звездам. СПб., 1909. С. 425–434; *Иванов В.* Собр. соч. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 262–268.

[22] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 10–11.

[23] Там же. С. 12.

[24] К сожалению, литографированный курс этих лекций до сих пор не издан.

[25] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 12.

[26] *Иванов В.* Борозды и межи. С. 42–47.

[27] *Иванов В.* Эссе, сатьи, переводы. Bruxelles. 1985, С. 92. (ср.: *Iwanow W.* Dostojewsky. Tübingen. 1932. S. 121). Эта мысль Вяч. Иванова воскресла через тридцать лет в работах Дж. Гиббиана и В. Е. Ветловской.

[28] Мысль эта широко развита Н. Я. Берковским в его прекрасных статьях о Достоевском и книге «О мировом значении русской литературы» (Л., 1975), а также в ряде работ автора настоящей статьи.

Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ И ГЕНРИК ИБСЕН (У ИСТОКОВ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИХ ИДЕЙ МЕРЕЖКОВСКОГО)

1

В книге «Сапомопознание» (1949), посвященной истории его жизни и религиозно-философских исканий, Н. А. Бердяев подчеркивает ту особую роль, которую, наряду с идеями Владимира Соловьева, Толстого и Достоевского, философией Канта, Кьеркегора и Ницше, в духовном формировании его поколения сыграло творчество Ибсена — и притом не только как художника, но и как мыслителя. «После Достоевского, Ницше, Ибсена, Кирхегарда,— пишет Бердяев,— народились новые души. В них нет спокойствия, подчиненности объективному порядку, которые поражают не только в человеке старого христианского типа, но и в человеке античном».[1] Здесь же, анализируя истоки русского философского и религиозного ренессанса начала XX века и очерчивая на этом фоне ход своего собственного идейного развития, Бердяев замечает: «Основным в новом течении было влияние Достоевского и Л. Толстого, отчасти — Вл. Соловьева и из западных — Ницше и символистов. Это было время нового эстетического сознания и новых течений в литературе и искусстве... Начали искать традиций для русской философской мысли и находили их у славянофилов, у Вл. Соловьева, но более всего у Достоевского. Мои философские истоки изначально были связаны с характером происходившего переворота и предшествовали ему. Я и к марксизму пришел с иными философско-культурными основами, чем большая часть левой интеллигенции. Я пришел через Канта и Шопенгауэра, через Досто-

евского и Л. Толстого, через Ницше и Ибсена».[2] Несколькими страницами раньше Бердяев так рассказывает о пережитом им в молодые годы перед ссылкой в Вологду «периоде подъема и цветения, одном из лучших в... жизни»: «Большое значение в то время имело для меня чтение Ибсена. Ибсен глубоко вошел меня и остался для меня любимым писателем, как Достоевский и Л. Толстой. То, что называли моим индивидуализмом, мое переживание моей личной судьбы, было более всего связано с Достоевским и Ибсеном. В это же время я читал Ницше, которого очень пережил и которым переболел».[3]

То, что в Ибсене Бердяева, краеугольным камнем мировоззрения которого была «философия свободы», притягивал не один из создателей «новой драмы», но в первую очередь выразитель идей свободы человека и человеческого духа — автор «Бранда», «Доктора Штокмана», «Норы», «Строителя Сольнеса» («любимой драмы» Бердяева)[4] — не случайно. Не для одного Бердяева, но и для многих его современников (в том числе Блока и А. Белого) Ибсен был не только реформатором театра и драмы, провозвестником новых принципов драматического искусства, но — что гораздо важнее — носителем нового филофско-художественного мироощущения, изобразителем героического и вместе с тем трагического «переживания судьбы» мыслящего человека начала века.

Теме «Ибсен в России» посвящен ряд ценных страниц в книгах о его жизни и творчестве, а также специальных монографий и статей советских и зарубежных ученых.[5] Отсылая читателя к этим исследованиям, где собран обширный материал о восприятии Ибсена в России конца XIX — начала XX века, напомним здесь лишь о том, что первые статьи об Ибсене появились в России уже в 1873 и 1884 годах, что его драмами заинтересовались в 1880—1890-х годах М. Г. Савина, М. А. Потоцкая, М. Н. Ерломолова, Г. Н. Федотова, А. П. Ленский, что в 90-х годах в его пьесах главные роли исполняли во время своих гастролей в России Режан, Сара Бернар, Элеонора Дузе и другие крупнейшие деятели зарубежной сцены и что в 1890—1910-е годы постановки его пьес, осуществленные Московским Художественным театром (с участием К. С. Станиславского, В. И. Качалова, Л. М. Леонидова, И. М. Москвина, М. П. Лилиной, А. Г. Коонен и др.), театром В. Ф. Комиссаржевской (для которой роли Норы в «Кукольном доме» и Хильды в «Строителе Сольнесе» имели характер своего рода обществен-

ных и эстетических манифестов, подобно тому как для Станиславского такое же значение имела роль доктора Штокмана, а для Качалова — роль Бранда), превратились в крупнейшие события культурной жизни России. В 1896 году с двумя статьями, посвященными Ибсену, выступил Н. К. Михайловский, а в 1906 году оценке его творчества посвятил свою известную статью Г. В. Плеханов. Горячими поклонниками Ибсена были А. П. Чехов,[6] А. А. Блок,[7] Андрей Белый.[8]

Следует напомнить, что Ибсен в свою очередь испытал большой интерес и симпатию к России и русской культуре. «Лучше всего процветает свобода духа при абсолютизме, что доказано примером Франции, а позже Германии и теперь России»,[9] — писал он 4 апреля 1872 года Г. Брандесу. Год спустя Ибсен участвовал в работе жюри по оценке художественных произведений на Международной художественной выставке в Вене, причем особенно восхитили его картины русских художников. Это были «Бурлаки» Репина и другие полотна, которым Достоевский посвятил свою знаменитую статью «По поводу выставки» в «Дневнике писателя» 1873 года. Заявив, что «нынешняя международная художественная выставка в Вене дает чрезвычайно богатый материал для культурно-исторического освещения нашей эпохи», Ибсен в письме к редактору газеты «Morgenbladet» 23 августа 1873 года писал: «Главное, она окажет могучее содействие проверке некоторых ошибочных мнений и устранению известных утвердившихся предрассудков. Я больше всего имею в виду ходячее мнение, будто славянские народы принимают мало участия или не принимают никакого участия в великой общей работе цивилизации. Знакомство с произведениями русской литературы, приобретенное Европой в последние годы, казалось бы, уже должно было поколебать такое мнение, но если бы этого не случилось до сих пор, то я не сомневаюсь, что венская выставка вызовет совершенно иное, более верное представление. Выставка эта учит нас, что Россия во всех областях искусства стоит вполне на высоте нашей эпохи... Я утверждаю, что в России существует художественная школа живописи, стоящая на одной высоте с художественными школами Германии, Франции и любой из школ прочих стран» (IV, 702—703).

«Россия,— говорил позднее Ибсен Георгу Брандесу (по свидетельству последнего),— одна из немногих стран на земле, где люди еще любят свободу и приносят ей жертвы. Поэтому-то

страна и стоит так высоко в поэзии и в искусстве. Подумайте, что у них есть такой поэт, как Тургенев, и имеются Тургеневы и среди их художников, мы их только не знаем, но я видел их картины в Вене» (I, 32). А в 1886 году, ознакомившись с переводом на датский язык «Власти тьмы» Толстого, осуществленном Эммануэлем (Петером) Ганзеном, уже знавший в это время «Войну и мир» и «Анну Каренину» Ибсен назвал Толстого «гениальным поэтом» (IV, 725, 726), хотя он и признал драму Толстого произведением скорее великого эпика, чем профессионального драматурга. Восхищение Ибсена вызвало также «Преступление и наказание» Достоевского, которое он в 1898 году назвал свои любимым романом. Через посредство Мальвиды фон Мейзенбург, с которой он общался во второй половине 70-х годов, Ибсен мог быть знаком также с сочинениями А. И. Герцена.[10]

К числу русских писателей XX века, которые на заре своей деятельности испытали несомненное воздействие Ибсена — художника и мыслителя, принадлежит Д. С. Мережковский. Замысел первой его романтической трилогии «Христос и Антихрист», и в особенности открывающего эту трилогию романа «Юлиан Отступник» (который носил в первой журнальной публикации 1895 года и в первом отдельном издании 1896 года название «Отверженный»), равно как и основная идея книги Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1900—1902), истоки всего того философско-религиозного мировоззрения, которое легло в основу деятельности Мережковского 1900-х годов и созданном по инициативе его и З. Н. Гиппиус в Петербурге в 1901 году Религиозно-философском обществе, не могут быть поняты до конца без учета тех идейных импульсов, которые Мережковский испытал не только от Достоевского, Толстого, Вл. Соловьева и Ницше (о чем не раз говорилось в критической и научной литературе о Мережковском), но и от Г. Ибсена.

Мережковскому принадлежит также одна из первых в русской критике статей об Ибсене (1894). Она вошла в его известную книгу «Вечные спутники» (1897), выдержавшую множество изданий. В ней автор отмечает продолжавшую с каждым днем расти в конце XIX века славу Ибсена, которая «переступила пределы его родины и сделалась европейской», и в то же время «страстное, линое отношение критики и публики к писателю, из-за которого каждый разговор о нем превращается в „настоящее литературное сражение"».[11] Кратко охарактеризовав биог-

рафию писателя, его юношескую драму «Катилина» и первый период его творчества, когда Ибсен «принимал деятельное участие в национальном движении», создав цикл своих национально-исторических драм, «внушенных древними норвежскими преднями», Мережковский сосредоточивает далее главное свое внимание на пьесах Ибсена из современной жизни, в которых наружу выступила «затаенная вражда» драматурга «против современного буржуазного строя», его «критика основ современной европейской жизни». В них, подчеркивает Мережковский, Ибсен борется против людей, которые «хотят только частичных преобразований чисто внешнего свойства», противопоставляя этому требование «коренного преобразования всех наших нравственных понятий, всех человеческих отношений», причем краеугольным камнем мировоззрения «поэта-мыслителя» Ибсена является мечта о «безграничной свободе» человека и человеческого духа, осознание неосуществимости которой на родине Ибсена и во всей современной ему Европе привело его к «крайнему индивидуализму». Подводя итоги своей оценки норвежского драматурга, Мережковский пишет: «Генрик Ибсен, несмотря на свой вечный ропот, возмущение и отрицание старых богов, является одним из самых сильных подготовителей того великого умственного поворота от разрушительных теорий к созидающей философской и художественной работе, которую мы переживаем в настоящее время».[12]

Любопытно, что в своей статье Мережковский, уделивший здесь главное внимание разбору «Норы», «Привидений» и «Гедды Габлер» (оценка этих драм Ибсена Мережковским во многом является классической; ряд его суждений о них сохранил свое значение и сегодня, оказал заметное влияние на последующую русскую и советскую историко-литературную науку[13]), обошел молчанием дилогию «Кесарь и Галилеянин», даже не упомянув о ней (как и о «Пер Гюнте» — в отличие от «Бранда»). Между тем автор «Юлиана Отступника» (1893—1896) был обязан этой великой драме Ибсена (который сам склонен был не без основания считать ее своим главным трудом) бесконечно многим.

Дилогия «Кесарь и Галилеянин» была создана Ибсеном в первые годы после франко-прусской войны 1870—1871 годов под непосредственным влиянием тогдашних исторических событий. Крушение империи Наполеона III и провозглашение Германской империи привело Ибсена к глубокому разочарованию

в перспективах развития тогдашней Европы. Неприятие бисмарковской Германии, острая ненависть к немецкому милитаризму соединились в его мировоззрении 70-х годов со столь же резким разочарованием в результатах буржуазных революций, неприятием воцарившегося в Европе царства сытого и равнодушного мещанского довольства и благополучия.

«Старая призрачная Франция разбита,— писал Ибсен Георгу Брандесу из Дрездена 20 декабря 1870 года, выражая чувства, вызванные у него франко-прусской войной,— когда же будет разбита и новая реальная Пруссия, мы сразу очутимся в грядущей мировой эпохе. Вот-то затрещат тогда и начнут проваливаться вокруг нас идеи! Да и в самом деле пора бы! Мы ведь до сих пор питаемся, в сущности, лишь крохами с революционного стола прошлого столетия, и эта пища уже достаточно навязла в зубах. Понятия нуждаются в новом содержании и в новом объяснении. Свобода, равенство и братство уже не то самое, что были в дни блаженной памяти гильотины. Но этого-то и не хотят понять политики, и вот почему я их ненавижу. Эти люди хотят лишь специальных революций — внешних, политических и т. п. А это все мелочи. Нужна революция человеческого духа...» (IV, 693). А 17 февраля 1871 года Ибсен повторял в письме к нему же: «Конечно, хорошо обладать свободой выборов, свободой обложения налогов и пр. Но для кого хорошо? Для гражданина, а не для индивида. А для индивида вовсе нет разумной необходимости быть гражданином. Напротив. Государство — проклятие для индивида. Чем куплена государственная мощь Пруссии? Поглощением индивида, превращением его в политическое и географической понятие. Кельнер — наилучший солдат... Долой государство! Вот революция, в которой я готов принять участие... Перемена форм правления не что иное, как игра в бирюльки,— немножко лучше, немножко хуже, а все в общем ни к чему... Государство имело свое начало и, следовательно, будет иметь свой конец во времени. В будущем предстоит исчезнуть явлениям поважнее; обречена исчезнуть и всякая религия. Ни моральные понятия, ни формы искусства не имеют в себе элемента вечности. Насколько же мы обязаны, в сущности, держаться их? Кто поручится мне, что на Юпитере дважды два не пять?..» (IV, 693—694).

Охватившее Ибсена под влиянием франко-прусской войны и Парижской коммуны (IV, 694) сознание того, что он живет на грани двух различных эпох — смерти старого и нарождения

нового мира идей, суть которого неправильно выразила Коммуна и который на деле может победить лишь в результате духовной (а не политической!) революции,— Ибсен выразил в «Кесаре и Галилеянине». Драматическая дилогия эта была задумана еще до начала франко-прусской войны, в 1864—1868 годах, в Риме, который представлялся великому норвежскому драматургу в это время «единственным заповедным местечком в Европе, единственным, где процветала истинная свобода, свобода от политической свободотирании» (IV, 692). Закончена она была в Дрездене в начале 1873 года. 23 февраля 1873 года, накануне ее опубликования, Ибсен писал о ней: «Издаваемый мною теперь труд будет моим главным произведением. В нем трактуется борьба между двумя непримиримыми силами мировой жизни — борьба, которая повторяется постоянно во все времена, и в силу такой универсальности темы я и назвал свое произведение „мировой драмой"» (IV, 701).

«Две непримиримые силы», которые сталкиваются между собой в дилогии Ибсена,— личность и история, свобода и необходимость. В то же время в ней сталкиваются и другие полярные противоположности — античность и христиантво, царства плоти и духа, «Кесарь» (государство) и «Галилеянин» (религия).

Ибсен избрал временем действия первой части своей дилогии («Отступничество цезаря») эпоху, когда христианство, ставшее недавно, при римском императоре Константине, государственной религией, превратилось в годы правления его преемника Констанция (351—361 годы н. э.) в чисто внешнюю идеологическую опору вырождающейся империи. «Кесарь» признал «Галилеянина», но лишь для того, чтобы использовать его в своих сугубо земных целях (III, 209). Исполненный негодования против убившего его отца и брата, погрязшего в пороках, коварного, вероломного Констанция племянник его Юлиан — благородный и чистый юноша. Вначале он верен христианскому вероучению, но постепенно им овладевает восторг перед античной религией, поэзией и философией с их культом красоты и просветленной земной плоти. Встреча с философом-мистиком Максимом, который внушает Юлиану идею о том, что на смену царству как Кесаря («царству плоти»), так и Галилеянина («царству духа») с исторической неизбежностью придет «третье царство», которому суждено примирить и объединить дух и плоть в некоем высшем единстве (III, 210), побуждает Юлиана

во имя создания этого «третьего царства» объявить войну «Галилеянину». Взойдя на престол, он отменяет христианство как официальную государственную религию, безуспешно пытаясь в течение двух лет своего царствования возродить в Греции и Риме культ Аполлона, Диониса и других античных богов. Но при этом, как показано во второй части дилогии «Император Юлиан», герой ее становится всего лишь бессильной жертвой иронии истории (на это намекает уже видение Юлиана в первой части, где тени его предшественников: вызванные из небытия волхвованием Максима, оказываются тенями Каина и Иуды Искариота). Рожденный для того, чтобы укрепить (а не уничтожить) христианство, Юлиан оказывается, по слову Василия Кесарийского, «орудием господним»: своими гонениями на христиан он способствовал не утверждению провозглашенного Максимом «третьего царства», а возрождению и очищению оскверненной и поруганной Констанцием (и самим Юлианом) религии «Галилеянина». Но хотя Юлиану не удалось стать «примирителем двух царств», Максим пророчески возглашает над его трупом: «Третье царство настанет! Дух человеческий вновь вернет себе свое наследие... и тогда сожгут жертву искупления за себя и за двух гостей на твоем пиру!» (III, 269; ср. там же, 208—211).

Мысль о том, что на смену античному язычеству (равно как религии Ветхого завета) и христианству должна прийти религия «Третьего завета» — «царя в царстве духа» и «бога в царстве плоти»,— религия высшего, полного постижения истины, не принадлежит Ибсену. Идея эта была свойственна целому ряду позднеантичных и средневековых религиозных мыслителей, начиная с Климента Александрийского и Иоахима Флорского (1132—1202). Но Иоахим Флорский утверждал, что античность была «царством плоти», официальное христианство же его эпохи характеризовалось им как смешение духовного и плотского, земного начал, которое должно было, по учению Иоахима Флорского и его последователей, сменить царство чистой духовности (стадия господства духа, или «Вечного евангелия»). В отличие от этого Ибсен (и это, как верно отметил В. Г. Адмони,[14] сближает развиваемую в его дилогии Максимом идею «третьего царства» с «новым христианством» Сен-Симона и сенсимонистов) утверждает, что вслед за языческим обоготворением плоти и отвлеченным, враждебным жизни христианским спиритуализмом, жертвующим земными потребностями человека и Красотой во имя потустороннего идеала, должна наступить эпоха прими-

рения духа и плоти, их слияния и соединения. Эта мысль Ибсена, созвучная идеям Ф. М. Достоевского и Владимира Соловьева, оказала, как можно предполагать, особое влияние на Мережковского не только как автора «Юлиана Отступника» и других романов трилогии «Хритос и Антихрист», но и как автора книги «Л. Толстой и Достоевский».

Мы не знаем, было ли известно Мережковскому то цитированное выше письмо Ибсена, в котором норвежский драматург, комментируя замысел «Кесаря и Галилеянина», писал, что в этом произведении «трактуется *борьба между двумя непримиримыми силами мировой жизни — борьба, которая повторяется постоянно во все времена*» (IV, 701; курсив мой. — *Г. Ф.*). Однако бросается в глаза совпадение автокомментария Ибсена к его драме с той исторической концепцией, которую Мережковский положил в основу своей трилогии «Христос и Антихрист» (1895—1904).

Во время работы над «Кесарем и Галилеянином» Ибсен в письме к своему датскому книгоиздателю Фредерику Хегелю от 12 июля 1871 года охарактеризовал эту философско-историческую драму как «главный труд». В нем, по словам норвежского драматурга, он выразил основу того своего «положительного мировоззрения», сформулировать которое настойчиво требовала у него на протяжении долгого времени критика (IV, 695).

Позднее, семнадцать лет спустя, Ибсен вернулся в письме от 26 февраля 1888 года датскому филологу и переводчику Юлиусу Хоффори к оценке «Кесаря и Галилеянина». О себе и о тех исторических условиях, в которых была задумана и создавалась его «мировая драма», Ибсен писал здесь: «В течение четырехлетнего пребывания в Риме (1864—1868) я собрал... значительный исторический материал для „Кесаря и Галилеянина”, но не успел еще составить себе... ясного плана драмы, не говоря уже о том, чтобы приступить к его разработке. Мое миросозерцание в то время было еще чисто национально-скандинавским, вследствие чего я не мог справиться с новым, чуждым мне материалом. Затем мне пришлось пережить великую эпоху в Германии — войну и то, что за ней последовало. Все это оказало на меня во многих отношениях перерождающее влияние. До сих пор мой взгляд на всемирную историю и жизнь человеческую отличался узко народным характером, теперь он развился в племенное миросозерцание, и вот я мог написать „Кесаря и Галилеянина”» (IV, 724).

«Я вложил в эту книгу часть пережитого мною; то, что я здесь описываю, я сам в той или иной форме пережил, и самый выбор темы находится в более близкой связи с течениями нашего времени, нежели можно усмотреть сразу. Это я считаю непременным условием отвечающей духу времени обработки любой темы из далекого прошлого...» (IV, 701),— признавался Ибсен в письме к Эдмунду Госсу от 14 октября 1872 года. То же он повторил в цитированном выше письме к Людвигу До от 23 февраля 1873 года: «...в характере Юлиана, как и в большей части того, что я написал в зрелом возрасте, вложено больше личного, пережитого мною, чем я расположен признаться публично» (там же). И позднее Ибсен продолжал настаивать на том, что идея грядущего «третьего царства», которую он выдвинул устами Максима в «Кесаре и Галилеянине», навсегда оставалась главным стержнем его мировоззрения. Так, в письме к Георгу Брандесу от 30 января 1875 года Ибсен заметил, что он считает «подготовку „третьего царства"» главнейшей задачей своего времени (IV, 707). А через тринадцать лет, в речи, произнесенной на празднестве в Стокгольме 24 сентября 1887 года, норвежский драматург повторял: «Я думаю, что теперь действительно близок век, когда политические и социальные понятия перестанут существовать в современных формах, и что из них, из тех и других, вырастает нечто новое и единое, что на первых порах будет заключать в себе условия для счастья человечества; я думаю, что поэзия, философия и религия сольются и создадут новую категорию и новую жизненную силу, о которой мы, современные люди, не можем еще составить себе ясного представления... Особенно же я верю в то, что идеалы нашего времени, отживая свой век, обнаруживают ясное тяготение возродиться в том, что я в своей драме «Кесарь и Галилеянин» подразумеваю под «третьим царством»... Сегодняшний вечер — субботний вечер. За ним идет день отдыха, день праздничный, воскресный — зовите, как хотите» (IV, 658).

2

Вопрос о воздействии Ибсена на Мережковского был впервые поставлен в критической литературе уже другом и младшем современником Ибсена (и старшим современником Мережковского), известным датским критиком Г. Брандесом. Разбирая роман Мережковского «Юлиан Отступник», Брандес указал на

близость его идей идее «третьего царства» Ибсена и трактовки характера Юлиана Ибсеном и Мережковским.[15] Вслед за Брандесом мысль о воздействии драмы Ибсена на Мережковского-романиста не раз отмечалась в позднейшей историко-литературной критической литературе. В частности, весьма точную характеристику соотношения характеров главных героев дилогии «Кесарь и Галилеянин» и романа Мережковского «Юлиан Отступник» дал покойный Д. М. Шарыпкин в статье «Ибсен в русской литературе (1890-е годы)». Шарыпкин совершенно верно писал: «Мережковский в романе „Юлиан Отступник" (1896) создал тип ницшеанского героя, наделив его и чертами ибсеновского Юлиана... Однако Мережковский существенно переосмыслил Ибсена».[16] Тем не менее автор новейшей работы о Мережковском М. Ю. Коренева, полемизируя с Д. М. Шарыпкиным, отрицает влияние дилогии Ибсена на роман Мережковского и его творчество в целом — и притом не только потому, что русский перевод «Кесаря и Галилеянина» «появился лишь в начале 1900-х годов, когда роман Мережковского уже давно был издан, но и потому, что Мережковский и Ибсен создают севершенно разные концепции личности Юлиана, хотя оба автора пользовались одним и тем же источником — сочинением Аммиана Марцеллина „Деяния"...»[17]

Возражения М. Ю. Кореневой вряд ли основывательны. Во-первых, как для Ибсена, так и для Мережковского «Деяния» Аммиана Марцеллина, на что указывает и сама М. Ю. Коренева, не были единственным источником при написании первым — его «мировой драмы», а вторым — его романа. Источников этих было значительно больше.[18] Во-вторых, то, что дилогия Ибсена была переведена на русский язык в 1903 году, отнюдь не могло помешать Мережковскому ознакомиться с нею в немецком (или французском) переводе, а потому это не может служить доказательством его незнакомства с нею уже в 1893—1896 годах. «Кесарь и Галилеянин» был к этому времени столь известынм литературным произведением, что Мережковский — вне зависимости от своих исторических, религиозных и философских взглядов — никак не мог, обращаясь к образу Юлиана Отступника, обойти вниманием эту великую драму. И, наконец, совершенно очевидно (вопреки М. Ю. Кореневой), что для нас важно не то, насколько близки между собой интерпретации личности Юлиана в дилогии Ибсена и романе Мережковского, а другое: близость, которая существует неоспоримо в постановке основных вопросов философии истории в драме Ибсена и книге «Л. Толстой и Достоевский».

Выше уже было указано, что идея грядущего «третьего царства», о котором пророчествует Максим в драме Ибсена, царства, задача которого — выход за пределы отвлеченной противоположности Христа и Антихриста, примирение «духа и плоти», античности и христианства, Богочеловека и Человекобога, не принадлежит Ибсену. Она восходит к более древней религиозно-исторической традиции. С отголоском этой идеи, одним из виднейших провозвестников которой был Иоахим Флорский, мы встречаемся в XVIII веке в «Воспитании человеческого рода» Лессинга,[19] а в первой половине XIX века — в доктрине «нового христиантва» Сен-Симона и его учеников, доктрине, представлявшей собою причудливую смесь хилиастических чаяний и идеалов утопического социализма. Однако именно Ибсен впервые осмыслил личность Юлиана Отступника как всемирно-историческую трагическую фигуру, которая была орудием божественного Провидения, сыграла роль искупительной жертвы на долгом и мучительном пути утверждения идеи будущего «третьего царства». Юлиан, по Ибсену, бунтовал против Бога. Но, восстав против Бога, он невольно на деле сыграл роль «прекрасного» орудия Провидения. Своими гонениями на христиан Юлиан способствовал очищению погрязших в пороках римского общества, церкви и христианства и их конечной победе. И вместе с тем выдвинутый перед ним Максимом идеал примирения «духа» и «плоти», «Кесаря» и «Галилеянина» является, по Ибсену, отдаленным (недостижимым в эпоху Юлиана Отступника), но реальным прообразом идеалов будущего человечества. Обе эти идеи, положенные Ибсеном в основу его «мировой драмы», были сочувственно восприняты Мережковским. В романе «Юлиан Отступник», во всей романической трилогии и книге «Л. Толстой и Достоевский» Мережковский слил их воедино с идеями Достоевского и Владимира Соловьева, подчинив этому истолкованию также свое осмысление идей Ницше как культурно-исторического феномена.

3

«Произошло столкновение двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: Человекобог встретил Богочеловека, Аполлон Бельведерский — Христа». Эти слова Достоевского[20] Мережковский цитирует в начале

своей книги «Л. Толстой и Достоевский», оценивая их как исходный пукнт всех своих религиозно-философских и литературно-эстетических построений. «Правда,— добавляет Мережковский,— Достоевский и здесь, как будто испугавшись, не договаривает последнего слова, не делает последнего вывода. Но при теперешней степени *всеобщего*, неизбежного сознания нам уже нельзя останавливаться, не договаривать и не делать последнего шага. Я его сделал, и вот все, что я сделал, и тому, кто несколько глубже знает Достоевского, ясно будет, как это мало».[21]

Другими словами, по Мережковскому, Достоевский истолковал мировую историю как борьбу идей Человекобога и Богочеловека, Аполлона Бельведерского и Христа. После этого осталось сделать следующий шаг: сформулировать идею «Третьего завета» (или «третьего царства») — царства грядущего примирения «Святого духа» и «Святой плоти», которое Мережковский в книге о Толстом и Достоевском рассматривает как основу прокламируемого им «нового религиозного сознания», которое должно прийти на смену историческому христианству. Уже Пушкин, по Мережковскому (в стихотворении «В начале жизни школу помню я...»), предвосхитив основные положения знаменитого юношеского трактата Ницше, испытывал равное влечение к двум противоположным демонам, или богам,— «неземному» Аполлону и «лживому, но прекрасному» Дионису. Эту мысль Мережковский положил в 1896 году в основу своей статьи о Пушкине, вошедшей в книгу «Вечные спутники». Позднее оба полюса духовной жизни России и всего современного человечества получили в русской литературе наиболее прямое и явное проявление в антитетическом столкновении двух ее величайших гениев — «ясновидца плоти» Толстого и «ясновидца духа» Достоевского. И в «таинственном явлении Заратустры», в сверхчеловеке Ницше современные русские люди не могли не узнать «Того, Кто всю жизнь преследовал и мучил Достоевского», «Человека в Сверхчеловеке». «С двух разных сторон подошли они (Достоевский и Ницше.— *Г. Ф.*) к одной и той же бездне. Сверхчеловек — острая вершина великого горного кряжа европейской философии с ее вековыми корнями возмутившейся, уединенной и обособленной личности. Дальше некуда идти; исторический путь пройден; дальше обрыв и бездна, падение или полет, путь сверх-исторический, религия».[22]

Но не только явление Л. Толстого, Достоевского, Ницше указывает, по Мережковскому, на близкий уже, исторически неизбежный исторический переворот, знаменем которого должно стать провозглашаемое Мережковским «новое религиозное сознание». Пушкин выразил в «Медном всаднике» мысль о том, что Петр I — «мощный властелин судьбы» — своей «сверхчеловеческой волей» вздернул Россию на дыбы «над самой бездной». А еще ранее «религиозная часть русского народа сложила странную и доныне малоисследованную легенду о Петре, об Антихристе, об апокалиптическом Звере, вышедшем из бездны...» То же самое относится и к миру Запада. «Достоевский прав: и с той, и с другой тороны, и с Восточной, и с Западной вся дорога пройдена, исторический путь кончен: дальше идти некуда. Но мы знаем, что когда кончается история, начинается религия». История и России, и Запада подошла к концу. Но человечество ждет новая весна, новое Возрождение, воскрешение погребенных на европейском кладбище старых богов в результате «соединения двух начал, языческого и христианского». В их соединении, предсказанном Пушкиным,— «тайна всей будущей русской культуры».[23]

Итак, не только Пушкин, Достоевский, Толстой, Ницше, но и сама история России и Запада доказала, что к концу XIX века человечество дошло в своем развитии до роковой черты. И переживаемый человечеством кризис связан с тем, что европейская философия была философией «возмутившейся, уединенной и обособленной личности». То же самое относится к «петровскому периоду русской истории» — воплощению «сверхчеловеческой воли» Петра. После появления Л. Толстого, Достоевского, Ницше исторический круг замкнулся. Наступила эпоха Конца Истории — эпоха апокалиптического переворота, после завершения которого должно наступить «третье царство» — эпоха примирения Богочеловека и Человекобога, высокоразвитой личности и новой, преобразованной общественности, Христа и Антихриста, Святого Духа и Святой Плоти. Путь к ней прокладывает утверждаемое Мережковским новое религиозное сознание.

Нетрудно увидеть, что приведенные слова Мережковского — ключ к пониманию не только его книги о Толстом и Достоевском, но и его первой романической трилогии. «Юлиан Отступник», «Леонардо да Винчи» и «Петр и Алексей» представляют, по мысли автора, несмотря на то что действие в них

происходит в разные эпохи и в разных странах (причем два первых романа посвящены исторической жизни Запада, а третий роман — исторической жизни России), единое целое. Античность, эпоха Возрождения в Италии и время Петра в России выступают в них как три этапа в истории духовных борений человечества, основным стержнем которой всегда было столкновение индивидуальной «сверхчеловеческой» воли с высшим, сверхиндивидуальным мировым началом. Юлиан противопоставил свою индивидуальную волю закону истории — и погиб в этой борьбе. Леонардо да Винчи и Петр I на дальнейших витках истории по-разному продолжили эту борьбу, каждый этап которой был новым звеном в углублении тех же острых «мировых вопросов и мировых противоречий».

В предисловии, предпосланном первому отдельному изданию «Юлиана Отступника» («Отверженный». СПб., 1896) и датированном 1895 годом, Мережковский писал: «Эта книга («Отверженный, т. е. Конец мира». — *Г. Ф.*) есть первая часть эпической Трилогии, т. е. произведения, состоящего из трех частей, самостоятельных и в то же время связанных внутренним единством. Действие, с каждою новой частью, переносится из народа в народ, изображаются эпохи, отделенные веками, но сущность драмы остается та же, от начала до конца. Выше всех условий времени и народностей, развивается действие единой всемирно-исторической трагедии. Выбрав из нее три акта, трех героев, в которых отразилась борьба христианского и языческого начала, автор объединяет три действия в одну картину». Изложив кратко содержание второй («Воскресшие боги, т. е. Возрождение») и третьей («Петр и Алексей, т. е. Новый мир») частей трилогии, Мережковский заметил, что в третьей ее части, «на... молодой земле северного народа», как в первой, «на земле олимпийских богов, начинается та же вечная борьба двух начал, двух истин, двух миров, Христа и Антихриста». «Первоначально намерение автора, — продолжает Мережковский, — заключалось в том, чтобы не издавать отдельных книг, пока все произведение не будет готово: ибо только в единстве Трилогии, в архитектурной связи с целым, отдельные части могут получить свое должное значение. К сожалению, внешние препятствия не позволили ему исполнить намерение и тем самым вынудили предпослать эти строки — первой части Трилогии, издаваемой отдельно».[24]

В том же 1895 году Мережковский опубликовал в журнале «Северный вестник» стихотворение, посвященное Леонардо да Винчи, в котором предвосхищена его оценка личности Леонардо (как и Юлиана Отступника):

Пророк, иль демон, иль кудесник,
Загадку вечности храня,
О Леонардо, ты — предвестник
Еще неведомого дня.[25]

Тогда же в предисловии к своему переводу древнегреческого романа Лонга «Дафнис и Хлоя» (1896) Мережковский заявил, что уже в IV веке «непонятный император Юлиан» «дерзнул сделать попытку эллинского Возрождения». И далее Мережковский писал: «Тогда, а именно около IV века, александрийскими неоплатониками и эллинистами, окружавшими Юлиана „Отступника", — с одной стороны (к этим эллинистам Мережковский относил и самого Лонга.— *Г. Ф.*), и такими великими учителями церкви, как Василий, Григорий Назианзин и позже Иоанн Златоуст — с другой, была сделана грандиозная, слишком ранняя попытка гармонического слияния древнего, олимпийского, и нового, галилейского, начала в одну, еще неиспытанную и невиданную культуру — слияние, о котором уже мечтал Климент Александрийский. Эта попытка IV века не удалась. Но она была повторена в Италии через тысячелетие, причем сущность Возрождения (Rinascimento) осталась та же в XV веке, как в IV и V-м. Сущность эта заключается в наивном или преднамеренном сопоставлении двух начал — христианского и языческого, Голгофы и Олимпа,— в страстной и неутолимой жажде разрешить это противоречие. И в XV и XVI веках, так же как в IV и V, попытка Возрождения не удалась — противоречие эллинства и христианства не было разрешено, примиряющая гармония двух начал не была найдена. Чрезмерные надежды наивных кватрочентистов не оправдались, и первые лучи восходящего солнца потухли в душном, кровавом сумраке — в церковной инквизиции второй половины XVI века, в холодной академичности XVII-го. И вот теперь, на рубеже XX века, мы стоим перед тем же великим и неразрешимым противоречием Олимпа и Голгофы, язычества и христианства, опять и надеемся, и опять ждем нового Rinascimento, чей первый, смутный лепет называют символизмом».[26]

«К сожалению, до сих пор не найдены законы этих исторических волн, этих *перевалов* — периодических спусков и подъемов человеческого духа, неизменно следующих друг за другом... В такие эпохи каждый раз выступают все яснее *две* силы, *два* течения, *два* начала, вечно враждебные друг к другу и вечно стремящиеся к новым примирениям, к новым неведомым сочетаниям... Из народа в народ, из тысячелетия в тысячелетие братские голоса перекликаются и подают друг другу весть, что странники идут по одному пути, к одной цели, через все исторические перевалы, через все долины и горы».[27]

Приведенные цитаты свидетельствуют, во-первых, о том, что ко времени завершения работы над «Юлианом Отступником» и публикации этого романа у Мережковского уже сложился замысел всей его первой романической трилогии как единого целого, определились выбор ее героев и ее историко-философская проблематика. И, во-вторых, они неопоримо говорят о том, что основным идейным стержнем всех трех романов с самого начала Мережковский считал идею будущего снятия противоречия христианства и язычества, примирения их в некоем высшем философско-религиозном единстве. Таким единством представлялся ему в 1895—1896 годах символизм, а в позднейшие годы — идея «нового религиозно-философского сознания», примирения духа и плоти, т. е. эсхатологически окрашенная, переосмысленная, в понимании Мережковского, соответственно традициям уже русской религиозной философии интерпретация ибсеновской идеи «третьего царства», царства «Святого Духа» и «Святой Плоти».

Ни в «Отверженном», ни во втором (переработанном) издании «Юлиана Отступника» (СПб., 1902) идея «третьего царства» — в отличие от дилогии Ибсена — как искомый идеал грядущей гармонии еще не сформулирована ни учителем Юлиана Максимом, ни самим главным героем. И притом в своем пророческом сне Юлиан в романе Мережковского видит образы не Каина и Иуды Искариота, а образы Прометея и Люцифера. Однако уже здесь (так же как в дилогии Ибсена) как основные действующие силы мировой истории противопоставлены Кесарь и Галилеянин, язычество и христианство, а также сформулирована мысль о потребности их грядущего примирения. И притом Юлиан, наряду с влечением к восстанию против церкви и вседержителя, испытывает непонятное ему притяжение к Доброму Пастырю — Христу. Его собственной воле предоставлено

(так же как в первой части дилогии Ибсена) решить для себя вопрос о том, идти ему путем Добра или Зла, Христа или Антихриста, Доброго Пастыря или Прометея и Люцифера. Наконец, в трагедии Ибсена и в романе Мережковского — при всех различиях их сюжетного и фабульного построения — действуют одни и те же главные персонажи: кроме самого Юлиана его учитель философ-ритор Максим, брат Юлиана Галл, Василий Кесарийский, Григорий Назианзин. И предшествовавшие Юлиану главы римской империи, и историческая римская церковь даны в дилогии Ибсена и романе Мережковского в одинаково мрачном освещении. Кроме того, император Юлиан, как уже было показано выше, представлен и Ибсеном и Мережковским одновременно как преступник-индивидуалист, восставший против веления мировой воли, и как ее бессознательное орудие, как всемирно-историческая личность, один из ранних предшественников искомого грядущего примирения заветов античности и христианства, духа и плоти, наступление которого должно ознаменовать собой новую эру в истории духовных исканий человечества.[28] Все это указывает на прямую преемственность между Ибсеном и Мережковским в интерпретации личности Юлиана и оценке исторической роли его попытки предотвратить упадок нравов римской империи и церкви и освободить христианство от враждебного земной плоти односторонне монашеского, аскетического характера.

«Историческое христианство,— писал Мережковский,— усилило один из двух мистических полюсов святости в ущерб другому... В учении Христа все **отдельные радужные цвета** жизни, достигая высшей степени яркости, сливаются, наконец, в один белый цвет Воскресения, то есть высшего утверждения плоти и духа; в историческом христианстве эти радужные цвета постепенно слабеют, потухают и, наконец, совсем уничтожаются **в одном черном цвете смерти**, умерщвления, последнего отрицания плоти и духа: пост, скорбь, боль, страх — вот постепенно сгущающиеся тени, которые сливаются в один черный монашеский цвет исторического христианства. Весь древний многоцветный, многоязычный мир, со всеми своими сокровищами искусства, общественности, мудрости — все „язычество", которое если и не нашло, то ведь недаром же искало „святой плоти" — хотя и принято, впитано историческим христианством стихийно, бессознательно, но христианским сознанием, разумом, Логосом отвергнуто, как „мир, лежащий во зле" — слишком светлый,

светский. Таким образом, в христианстве человечество как бы само на себя восстало и само себя отринуло... В жизни не только каждого отдельного человека, но и всего человечества произошло безвыходное раздвоение, безвыходное трагическое противоречие».[29]

Отрицать близость слов, выражающих основу религиозно-философских идей Мережковского начала 900-х годов, к соответствующим монологам Максима в первой и второй частях «Кесаря и Галилеянина» Ибсена было бы делом безнадежным. В отличие от Мережковского, Ибсен не связывал идею «третьего царства» с эсхатологическим представлением о «конце истории» и полагал, что утверждаемая им «революция человеческого духа» (в противоположность отвергавшимся им политическим революциям) должна привести в будущем к уничтожению религии и государства как особых общественных институтов и к возникновению на их обломках новой формы — синтетической по своему характеру — человеческой культуры. Мережковский же, переосмысливший идею Ибсена на основе традиций Достоевского и Владимира Соловьева, ввел ее в русло русской религиозно-философской традиции (точно так же, как он ввел в ее русло переосмысленное им учение Ницше о «сверхчеловеке», которое Мережковский сблизил с мыслью Достоевского об истории как борьбе идей «богочеловека» и «человекобога»). В результате идея ибсеновского «третьего царства» приобрела в интерпретации Мережковского апокалиптическую окраску, стала основой утверждаемой им религии «Третьего завета», противопоставлявшейся им в начале 900-х годов «историческому христианству».

В настоящей статье мы стремимся осветить лишь истоки религиозно-философских воззрений Мережковского и З. Н. Гиппиус (как и примыкавшей к ним группы сотрудников журнала «Мир искусства» (1899—1904) и «Новый путь» (1902—1904)), а также уточнить решение вопроса о роли Г. Ибсена и его интерпретации идеи «третьего царства» в формировании этих воззрений. Вопрос о дальнейшей эволюции взглядов Д. С. Мережковского, который позднее отказался от требования соединения «двух правд» — «правды о небе» и «правды о земле» — как условий полноты религиозной истины и признал, что обе они уже изначально «соединены во Христе — Сыне Божием», требует другой, специальной работы. Поэтому в заключении мы хотели бы сделать еще два замечания.

В цитированной выше последней своей книге «Самопознание» Бердяев, высоко оценивая книгу Мережковского о Толстом и Достоевском, замечает: «Его книга о Толстом и Достоевском имела большое значение. Он пытался раскрыть религиозный смысл творчества великих русских гениев, хотя его критика была слишком схематической… должна была раскрыться новая церковь Святого Духа, в которой раскроется тайна плоти». Но, продолжает далее Бердяев, «Мережковский завел страшную путаницу с символом „плоти"… С Мережковским исчезает из русской литературы ее необыкновенное правдолюбие и моральный пафос… Мережковский совсем не чувствителен к правде толстовского протеста против лжи и неправды, на которых покоится история и цивилизация. Он хочет оправдать и освятить историческую плоть, как это потом будут по-другому делать П. Флоренский и православные новой формации… Мережковский проповедует ницшеанизированное христианство… У Мережковского, как и у многих других русских того времени, ницшеанство связывалось с половым оргиазмом… Он иногда употребляет слово „свобода", но проблема свободы у него отсутствует, он ее никогда не ставит».[30]

При всей верности адресованных Мережковскому Бердяевым упреков в схематичности его мышления, любви его к антитезам (и вообще к отвлеченной риторике),[31] как и замечаний Бердяева о том, что Мережковский «один из первых вводит в русскую литературу ницшеанские мотивы»[32] и что его религиозно-философское учение о грядущем примирении Духа и Плоти носит книжный, отвлеченно-утопический характер, с полемическими словами Бердяева о том, что Мережковский был безразличен к вопросам свободы и что «плоть превратилась у него в символ пола»,[33] трудно согласиться. Выше мы убедились, что Мережковский включал в понятие «Плоти» также и государство, общественность, науку, искусство (и вообще культуру). Выступая как критик Петра и «петербургского периода русской истории», Мережковский уже в книге «Л. Толстой и Достоевский», а также в романе «Петр и Алексей» выступал как критик не только русской революции, но и русского самодержавия. Оппозиционный характер имела, без сомнения, и его критика «исторического христианства», в том числе тогдашней официальной православной церкви. Взгляды Мережковского и его круга имели (как и взгляды Бердяева) либерально-гуманистический характер.

Как свидетельствуют и романы и публицистика Мережковского, он отнюдь не был равнодушен к вопросам общественности, к проблемам свободы и прав человеческой личности. Выдвинутая Мережковским идея религиозно-философских собраний, имевших своей целью сближение прогрессивно мыслящих церковных кругов и интеллигенции, предложенная им программа выработки «нового религиозного сознания», противостоящего аскетизму и суровости «исторического христианства» (и в первую очередь трактовке вопросов православия тогдашним Синодом и его обер-прокурором), не говоря уже о позднейших статьях и книгах Мережковского «Пророк русской революции», «Грядущий хам», «Теперь или никогда», «Больная Россия», его драме «Павел I», романах «Александр I» и «14 декабря 1825 года», со всей очевидностью свидетельствуют о том, что Мережковский, при всех поворотах, свойственных его мировоззрению, отнюдь не был проповедником «ницшеанизированного христианства» и не склонен был — даже в тот период, когда он наиболее яростно и активно пропагандировал свой тезис о «Святой Плоти»,— рассматривать ее всего лишь как «символ пола», не связывал свою защиту плоти с проповедью «полового оргиазма», как утверждает Бердяев. Последний безосновательно смешивает в своей поздней характеристике Мережковского взгляды его со взглядами В. В. Розанова. К этому следует добавить, что именно Н. А. Бердяев (в отличие от Мережковского!) отвел в 1907 году в одной из своих книг целую главу «Метафизика пола и любви», а последние страницы той же книги (в конце предисловия к ней автор пишет: «Выпуская в свет эту книгу, не могу не вспомнить, как много дало мне общение с Д. С. Мережковским, З. Н. Гиппиус, Д. В. Философовым и А. В. Карташевым») свидетельствуют о явной зависимости изложенных в ней религиозно-философских идей Бердяева от аналогичных идей молодого Мережковского 1890—1900-х годов.[34]

И второе: посвящая свою статью вопросу о восприятии Мережковским Ибсена и о трансформации в его мировоззрении идей норвежского драматурга о грядущем примирении духа и плоти и о наступлении на земле «третьего царства», которому суждено слить общественность, науку, искусство и религию в единое высшее целое, мы хотели бы особо подчеркнуть тесную связь русской и западноевропейской литературы и философской мысли XX века. В настоящее время мы переживаем — и это весьма отрадно! — период нового обостренного интереса к ис-

тории русской философии, исторической мысли и всей русской культуры начала XX века, в том числе к творчеству тех русских писателей и мыслителей, которые после 1917—1922 годов продолжали успешно работать и развивать традиции свободной и независимой русской культуры в условиях эмиграции. Однако при этом нередко творчество этих писателей (и в особенности деятелей русского философского ренессанса) противопоставляется традициям западноевропейской культуры и западноевропейской философской мысли. Между тем на деле здесь налицо не разрыв культурно-исторических традиций, а их сложная и глубочайшая органическая взаимосвязь. Один из примеров этой взаимосвязи мы и стремились раскрыть здесь, анализируя внутреннюю близость ибсеновского тезиса о «революции человеческого духа» как главной задаче времени и впитавшей в себя идеи Ибсена историософской утопии Д. С. Мережковского.

[1] *Бердяев Н.* Самопознание. М., 1990. С. 240.

[2] Там же. С. 130.

[3] Там же. С. 114.

[4] Там же. С. 50, 60, 115.

[5] Сводку основной литературы по теме «Ибсен в России» см. в статье: *Шарыпкин Д. М.* Ибсен в русской литературе (1890-е годы) // Россия и Запад: Из истории литературных отношений. Л., 1973. С. 269. Об отношении Ибсена к России и русской культуре см.: *Адмони В. Г.* Ибсен: Очерк творчества. М., 1956. С. 153—166; 2-е изд., перераб. и доп.,— Л., 1989. С. 136—140, 246—260.

[6] В письме к А. Л. Вишневскому от 7 ноября 1903 года А. П. Чехов назвал Ибсена своим любимым писателем (*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 11. С. 299).

[7] См. реферат А. А. Блока «Генрик Ибсен» (1908) и его статью «От Ибсена к Стриндбергу» (1912): *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 309—317, 455—462; Т. 8. С. 669—670 (указатель имен).

[8] См.: *Белый А.* 1) Ибсен и Достоевский // Белый А. Арабески. М., 1911. С. 91—100; 2) На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 309, 368, 369, 519; 3) Начало века. М., 1990. С. 33, 569; 4) Между двух революций. М., 1990. С. 597.

[9] *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 698. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

[10] О знакомстве Ибсена с М. фон Мейзенбург, его интересе к Достоевскому и о чертах, сближающих ряд моментов творчества Ибсена и Достоевского, см. в указанной выше книге В. Г. Адмони «Г. Ибсен: Очерк творчества» (с. 154—155; 2-е изд.— с. 136—140, 246—250).

[11] *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. 3-е изд. СПб., 1910. С. 170.

[12] Там же. С. 174 180, 190. В своей статье Мережковский ссылается на свидетельства биографа Ибсена Иегера, статью об Ибсене Г. Брандеса (1867—1882) и цитирует письмо Ибсена к последнему от 20 декабря 1870 года. См. также: *Брандес Г.* Собр. соч.: В 12 т. Киев, 1902. Т. 1. С. 57.

[13] Ср. интерпретацию «Привидений» в статье Мережковского и в вышеуказанной книге В. Г. Адмони.

[14] *Адмони В. Г.* Указ. соч. С. 137; С. 127 (2 е изд.). См. об истории идеи «третьего царства» в интересной статье: *Деннингхауз Ф.* Куда ты идешь, Русь? // Москва. 1991. № 2. С. 119—120. К сожалению, перевод этой статьи в журнале выполнен неудовлетворительно (так, «третье царство» переведено здесь ошибочно как «третий рейх»).

[15] См.: *Брандес Г.* Мережковский (1903) // Брандес Г. Собр. соч. СПб., [Б. г.]. Т. 19. С. 314—319. Брандес пишет здесь: «Идя по стопам Ибсена, Мережковский описывает вынужденное ханжество юноши Юлиана» (с. 315).

[16] *Шарыпкин Д. М.* Указ. соч. С. 281.

[17] *Коренева М. Ю.* Д. С. Мережковский и немецкая культура: (Ницше и Гете: Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. С. 67.

[18] Там же. С. 54, 59. Помимо целого ряда художественных произведений об императоре Юлиане (перечень их см., например: *Krüger H. A.* Deutsches Literatur-Lexikon. München. 1914. S. 218), к середине XIX века о нем существовала обширная историческая литература (книги А. Неандера, Д. Ф. Штрауса, Земиша, Э. Роде, А. Навиля и др.). Был осуществлен также ряд изданий сочинений Юлиана. Знакомство Мережковского с биографией Ибсена Иегера и статьей о нем Г. Брандеса не оставляет сомнений в том, что содержание «Кесаря и Галилеянина» было ему известно.

[19] См.: *Фридлендер Г.* Лессинг: Очерк творчества. М., 1957. С. 195.

[20] *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. СПб., М., 1912. Т. 7. С. 9. Ср.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 169.

[21] *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 9.

[22] Там же. С. 6, 7.

[23] Там же. С. 7, 8.

[24] *Мережковский Д. С.* Отверженный. СПб., 1886. С. II—III.

[25] Северный вестник. 1895. № 2. С. 250. Ср.: *Мережковский Д. С.* Собр. соч. М., 1914. Т. 15. С. 140.

[26] *Лонгус.* Дафнис и Хлоя. СПб., 1896. С. 12—13. Ср.: *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. С. 14—17 (здесь последняя фраза приведенной цитаты опущена).

[27] *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. С. 16.

[28] Ср. *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 64—73, 114—117, 222—224, 269—270; *Мережковский Д. С.* 1) Отверженный. С. 20, 21, 52—57, 72, 83, 93, 126, 141—143, 146, 160, 161, 188—191 («Некогда я благословил тебя на царство, Юлиан, ныне благословляю тебя на смерть и бессмертие. Иди, погибни за Неведомого, за Грядущего, за Примирителя двух истин!..»), 249, 269—272 («...ты рожден историком, Аммиан!.. Это не я, не я первый!.. Вот

здесь все это уже есть, и еще много гораздо лучшее... Это „Стромата" Климента Александрийского. Он доказывает, что все величие Рима, вся мудрость Эллады — путь к учению Христа. Предзнаменования, предчувствия, намеки. Широкие ступени, ведущие в Царство Божие, как Пропилеи. Платон — предтеча Иисуса Назареянина... в сердце Анатолия, Аммиана и Арсинои, как незаходящее солнце, уже было великое веселие Возрождения»); 2) Смерть богов (Юлиан Отступник). 2-е изд. СПб., 1902. С. 64—69, 171 («Твоя Эллада будет, будет царство богоподобных, свободных и бесстрашных людей», ср. в первом издании: «Твоя Эллада будет, царство богоподобных, дерзновенных, ничего не боящихся» (*Мережковский Д. С.* Отверженный. С. 141)).

[29] *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 10, 11.

[30] *Бердяев Н.* Самопознание. С. 130—136.

[31] О сугубо «книжном» характере исторической беллетристики и схематизме философско-исторических и религиозных построений Мережковского справедливо писала почти вся современная ему критика. См., например: *Лундберг Е.* Мережковский и его новое христианство. СПб., 1914; *Долинин А.* Дмитрий Мережковский // Русская литература XX века: 1890—1916. М., 1910. С. 295—356.

[32] *Бердяев Н.* Самопознание. С. 135.

[33] Там же. С. 136.

[34] См.: *Бердяев Н.* Новое религиозное сознание и общественность. СПб., 1907. С. VII, 156—192, 229—233, а также открытое письмо Мережковского Н. А. Бердяеву «О новом религиозном действии»: *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. Т. 11. С. 149—171. О том, что Мережковский и его друзья, в отличие от В. В. Розанова, утверждая в борьбе с «историческим христианством» тезис о необходимости для религии отказа от аскетического взгляда на земную действительноть как на «юдоль греха» и о восстановлении «Святой Плоти» в ее правах, имели в виду преобразование современной им государственности, превращение ее во вселенскую теократию (что совпадает с конечным выводом только что названной книги Бердяева 1907 года), см.: *Гиппиус-Мережковская З. Н.* Из книги «Дмитрий Мережковский» // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 219—248. См. также о «религиозно-общественном максимализме» Мережковского: *Струве П. Б.* Patriotica. СПб., 1911. С. 115, 119, 121—127.

«ШЕСТОЕ ЧУВСТВО»

1

Прекрасно в нас влюбленное вино
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,
И женщина, которою дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.
Мгновение бежит неудержимо,
И мы ломаем руки, но опять
Осуждены идти все мимо, мимо.

Как мальчик, игры позабыв свои,
Следит порой за девичьим купаньем
И, ничего не зная о любви,
Все ж мучится таинственным желаньем;

Как некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья, —

Так век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Это знаменитое стихотворение Гумилева, написанное в 1920 году, впервые опубликовано в составленной им в последние месяцы жизни и вышедшем уже после его ареста в августе 1921 года сборнике «Огненный столп».[1] Тесно связанное по своему содержанию с «Поэмой начала», стихотворениями «Память», «Заблудившийся трамвай», «Душа и тело», оно принадлежит к наиболее глубоким в философско-художественном отношении произведениям Гумилева последнего периода жизни, проникнутого специфическими для поэзии позднего Гумилева «космическими» прозрениями.

Поэт рассматривает в своем стихотворении историю природы и человечества под необычным для него углом зрения: человек изображается им как звено в тысячелетнем творчестве природы — в ее движении от косной и бессознательной материи через трудное тысячелетие развития растительного и животного царства к одаренному высшими способностями чувства и разума духовно-телесному, единосущному, целостному существу. Это же существо — человек — делает, по Гумилеву, сегодня новый шаг в своем развитии — шаг к обретению им потенциально заключенного в нем, но не получившего до сих пор своего зрелого развития мощного «шестого чувства». Только сейчас наконец — такова мысль Гумилева — под двойным объединенным воздействием природы и искусства это «шестое чувство» — чувство Красоты, эстетически-бескорыстного отношения к миру рождается, причем ощущение его рождения (как ощущение всякого рождения в природе и жизни) связано с ощущаемыми современными людьми тяжелыми испытаниями их духа и плоти.

Несомненно, что — при всей сложности отношения Гумилева к русской революции — стихотворение «Шестое чувство» в какой-то мере связано с переживаниями поэта 1918—1921 годов. Чувствуя себя «заблудившимся в бездне времени», Гумилев в то же время, подобно Блоку, Мандельштаму, Ходасевичу, Волошину,[2] сознавал себя в эти трагические дни переживающим трудные и мучительные, «роковые» (по выражению Тютчева) минуты зарождения нового, неведомого людям прежних поколений в истории человечества, чувства жизни, катастрофического и в то же время полного определенного высшего смысла.

Стихотворение Гумилева «Шестое чувство» важно и в другом отношении. Внимательное прочтение его бросает новый неожиданный свет на взаимные отношения в последний период их жизни двух великих современников, которых по издавна сло-

жившейся историко-литературной традиции принято рассматривать как людей не только бывших предельно далекими друг от друга, но и являвшихся прямыми антагонистами в искусстве и жизни — Блока и Гумилева. И хотя именнно такое представление об отношениях Блока и Гумилева — особенно в последние годы жизни, — с одной стороны, получает, казалось бы, наглядное подтверждение в инспирированном друзьями и учениками Гумилева выборе его на пост председателя Петербургского отделения Всероссийского союза поэтов (который до этого занимал Блок), а с другой стороны, отражено в известной статье Блока «Без божества, без вдохновенья (цех акмеистов)» (1921), направленной против Гумилева, на деле их творческие отношения, как мы постараемся показать ниже, были сложнее, чем это представлялось современникам. Несмотря на нескрываемую неприязнь к нему Блока и почти полное неприятие им поэзии Гумилева, последний считал, что рядом с Блоком (талант которого он сравнивал по силе с талантом Лермонтова[3]) сам он является всего лишь одним из его младших, и притом скромных, поэтов-современников. Причем в последние годы жизни Гумилева его отношение к наследию символистов изменилось по сравнению с 1910—1913 годами. Об этом особенно явственно свидетельствует его посмертно опубликованная статья о Бодлере,[4] а также его перевод «Поэмы о Старом моряке» Колриджа и ряд уже названных стихотворений, вошедших в сборник «Огненный столп» (самое название которого имеет, как можно полагать, символический смысл и непосредственно связано с темой близкого явления на полях России «Нового Иерусалима» — «храма», к «зодчим» которого причисляет себя Гумилев!).[5]

Однако прежде чем приступить к дальнейшему разговору о стихотворении Гумилева «Шестое чувство», о его смысле и его литературном генезисе, мы должны обратиться к одному из примечательных эпизодов истории русской историко-литературной науки начала XX века.

2

Благодаря огромному, неоценимому труду Н. А. Жирмунской, осуществившей завещание своего мужа, мы имеем в настоящее время выполненное на высоком научном уровне издание основных трудов академика В. М. Жирмунского по литерату-

роведению и языкознанию. Тем не менее в обширном научном наследии В. М. Жирмунского есть и такие труды, переиздание которых — задача будущего. У их числу относятся, думается, в особенности две его ранние книги о немецком романтизме, а также ряд примыкающих к ним статей и заметок. Составляя в савокупности единое целое, работы эти ценны не только тем, что они отражают определенный этап в истории научного становления и исследовательской работы их автора, представляя существенный вклад в развитие русской филологической науки. Они поднимают целый ряд вопросов, которые в наши дни приобрели новый научный и общественный интерес и требуют нового, нетрадиционного решения.

Одна из примечательных, важных особенностей русской историко-литературной науки всегда состояла в том, что ее выдающиеся представители были тесно связаны в своих исканиях, взглядах и интересах с современной — русской и западноевропейской — литературой и общественно-литературным движением своего времени. Так, Александр Веселовский начал свою деятельность в 60-е годы под непосредственным влиянием борьбы за освобождение Италии, а также движения русской либеральной и демократической мысли 60-х годов. В конце же жизни, в книге о Жуковском, он отдал дань возросшим в начале XX века неоромантическим идеям и настроениям и, думается, не без влияния идей Владимира Соловьева и блоковских «Стихов о Прекрасной Даме» отвел в ней одно из центральных мест рассказу о любви поэта к Маше Протасовой, любви, которая в книге Веселовского предстает в возвышенно-романтическом ореоле «радости — страдания». Аналогичная живая связь с литературной современностью характеризует цикл работ В. М. Жирмунского о немецком романтизме. Автор статей «Преодолевшие символизм» (1916) и «Поэия Блока» (1921) испытал в молодые годы живое и плодотворное влияние русской поэзии начала XX века, и его книги и статьи о немецком романтизме можно с полным правом отнести к явлениям не только русской науки, но и русской литературы той эпохи, которая в сознании их автора навсегда осталась связанной прежде всего с именами Блока и Ахматовой — тех двух великих русских поэтов XX века, к творчеству которых академик Жирмунский не раз возвращался на протяжении своей жизни.

Для понимания тех задач, которые ставил себе молодой В. М. Жирмунский, обращаясь к изучению немецкого роман-

тизма, чрезвычайно важна его статья 1913 года «Гейне и романтизм» («Русская мысль» № 11), явившаяся как бы введением к его книгам. Здесь Жирмунский доказывает, что книги Г. Гейне «К истории религии и философии в Германии» и «Романтическая школа» сыграли в истории изучения романтизма своего рода роковую роль. Обе книги эти имели полемический характер: Гейне боролся в них с романтизмом как со вчерашним днем немецкой литературы. В соответствии с этим он представил романтиков Дон-Кихотами, мечтателями, оторванными от жизни. Однако в эпоху позитивизма этот полемический взгляд был канонизирован. И нужен был решительный поворот в литературе и жизни, чтобы совершилась историческая переоценка романтизма.

Такой переворот стал возможен лишь в эпоху неоромантизма и символизма. То, что казалось позитивистам «вчерашним», ожило и вновь стало «сегодняшним». Обновилось чувство жизни, и романтизм мог отныне быть понят не как безвозвратно отошедшее мертвое прошлое, а как живое настоящее. При этом обнаружились две истины: во-первых, что романтизм не был всего лишь литературной «школой», как полагал Гейне,— он был явлением не только искусства, но и жизни; а во-вторых, оказалось, что романтизм — не символ иллюзорной, хотя и высокой мечты, противостоящей «низкой» действительности, а нечто полярно противоположное — ощущение жизни как таинства, причастности природы и человека бесконечному, божественному началу, их постоянной нераздельной слитности в каждом явлении и моменте бытия. Возникновение же разлада между идеалом и действительностью — не кульминация романтизма, а признак его трагического перерождения и превращения его в свою противоположность.

Вот почему книга В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (СПб., 1914) не была по своему пафосу всего лишь историческим сочинением, написанным с чувством известной дистанционированности от предмета исследования. Автор ее был по-юношески влюблен в романтизм, внутренне причастен к нему. Он писал о Новалисе или Фридрихе Шлегеле так, как будто это были его близкие друзья. Люди и дела романтизма были родными для него, и он отнесся к ним с горячим энтузиазмом. Никогда позднее В. М. Жирмунский не писал о других явлениях истории человеческого духа подобным языком влюбленного. Он, как правило, оставался спокойным и

уравновешенным ученым. Всегда, кроме своей первой книги, где он выступал не только как историк романтизма, но и как его поклонник и апологет.

Вместе с тем уже в первой своей книге о немецком романтизме (который он исследовал в широком контексте истории общеевропейской культуры, рассматривая символизм и неоромантизм в искусстве и литературе XX века как непосредственное возрождение и продолжение традиций романтизма) В. М. Жирмунский — несмотря на ряд сделанных им при этом оговорок — охарактеризовал романтизм как своеобразную утопию, которая на определенном этапе своего развития не могла не вступить в противоречие с реальной жизнью, а потому должна была неизбежно потерпеть рано или поздно свое трагическое крушение.

«Классическим» периодом в истории романтизма начала XIX века в Германии, по мнению молодого ученого, было время с 1798 по 1802 год — период иенского романтизма. Причем характерно, что уже на первых страницах книги Жирмунский отказывается видеть в романтизме всего лишь «литературный факт».[6] «Глубоко неправы те,— заявляет он,— кто, по примеру Геттнера, рассматривает романтизм как чисто литературное направление, развившееся из принципа свободы творческого субъекта в искусстве...» (14). В конце XVIII — начале XIX века, романтизм, особенно в Германии, стал прежде всего «формой чувствования», «способом переживания жизни» (18). Иенским романтикам — Новалису, братьям Шлегелям, Вакенродеру, Тику, Шлейермахеру, Шеллингу — было присуще «конкретное, живое чувство присутствия в конечном бесконечного», ощущение того, что мир «полон тайн», «божественен». «Новое чувство жизни», свойственное иенским романтикам, Жирмунский стремится в своей книге описать и изучить «с психологической точки зрения». При этом он оставляет открытым вопрос об исторических причинах, способствовавших возникновению того «чувства жизни», которое было свойственно раннему романтизму, а также не ставит своей задачей изучить индивидуальные фигуры отдельных представителей иенского романтизма — их биографии и особые пути творчества. Иенский романтизм предстает в его книге как единое и цельное историко-культурное явление, основанное на общем для романтиков «мистическом чувстве» обожествления жизни во всем богатстве и многообразии ее явлений — высоких и низких, сложных и простых, в каждом из которых романтики склонны были ощутить присутствие божества.

Чрезвычайно важна глава книги Жирмунского «Золотой век и Царство Божие. Мистическая философия истории» (111–128). Охарактеризовав характерные для романтиков пантеистическое восприятие природы, культ любви (включающий высокую оценку чувственности как ее могучей движущей силы), преклонение перед поэтом и пророком, автор обращается к историософии романтиков. При этом он ставит перед собой задачу показать, что романтики отнюдь не стремились к построению одной лишь «романтической этики», определяющей образ «личного поведения» индивида. Как и их предшественники — просветители, романтики чувствовали себя органически связанными с судьбами всего человечества, а потому им была присуща «способность выходить за пределы личных интересов и чисто индивидуальных задач» (111). Они имели дело не с «абстрактным человеком», а с человеком, вовлеченным в широкую сеть связей с другими индивидуальностями и всем мирозданием. Отсюда — стремление деятелей иенского романтизма понять историю человечества как единый, цельный и разумный процесс — процесс движения от первобытного «Золотого века», основанного на слитности человека с природой, через обособление, раздвоение и грех к наступлению грядущего «Царства Божия» на земле (118). «Эта конечная цель,— подытоживает автор свое изложение,— вкладывает религиозный смысл в историю человечества» (127). В трактате «Христианство или Европа» «представление об органическом и религиозном единстве рода человеческого углубляется Новалисом до понятия церкви, и власть божественного в жизни человечества получает выражение в идее теократии» (128).

Главы книги Жирмунского «Идеализм и реализм романтического чувства» и «Мистика, мифология и религия» посвящены эволюции романтизма. В них намечены три главные ее вехи: 1) субъективно-идеалистическое подчеркивание относительности наших знаний о мире, воплощением которого стала романтическая ирония; 2) «реализм» (или, говоря современным языком, объективный идеализм), и 3) поворот к мифологии и религии, характерный для круга гейдельбергских романтиков, для Шлейермахера, Шеллинга и позднего Фридриха Шлегеля. Причем, описывая «поворот» романтиков к религии и христианскому спиритуализму, исследователь не зачеркивает научных (в том числе фольклористических) и художественных достижений гей-

дельбергских романтиков, братьев Я. и В. Гримм, Шлейермахера и других деятелей романтизма 10—20-х годов.

Заключительная глава книги «Романтический мистицизм в XIX веке» (177—189) имела для своего времени и сохраняет сегодня особое значение. Кратко и лапидарно автор прослеживает здесь дальнейшие судьбы романтизма как в Германии, так и за ее пределами. При этом автор подчеркивает, что «романтическое миросозерцание продолжало быть великой культурной силой в течение всего XIX века» (191). При этом специальному разбору подвергаются произведения Э. Т. А. Гофмана, «Ночные стражи Бонавентуры», пессимизм Шопенгауэра, творчество писателей «Молодой Германии», Вагнера, Ницше, немецких неоромантиков — Стефана Георге, Гофмансталя, Рильке. Подобный же экскурс посвящен Жирмунским английским романтическим умонастроениям от Колриджа, Китса, Карлейля до прерафаэлитов, Суинберна, О. Уайльда. Не обойдены вниманием автора и Т. Готье, Ж. де Нерваль, Бодлер, Гюисманс, Анри де Ренье, Ибсен, Стринберг, Габриэле д'Аннуцио. Отмечены им и связи романтизма с Гоголем и «натуральной школой» в России, а также взаимосвязь и взаимодействие литературы романтизма с литературой натурализма и философией позитивизма.

Однако самые, может быть, примечательные страницы книги Жирмунского — последние ее страницы, посвященные типологическому сходству того «нового чувства жизни» (195), которое легло в основу русского символизма и русской философии начала XX века, и философско-эстетических исканий немецких романтиков. Здесь В. М. Жирмунский вводит нас в новую главу сравнительного литературоведения, задача которой — вскрытие родства литературы разных стран и эпох, проблема повторяемости в истории культуры на разных ее ступенях типологически родственных явлений.

Обратившись к истории второго этапа в истории немецкого романтизма, представленного творчеством гейдельбергских романтиков, в 1913 году, Жирмунский завершил работу над ней в первые пореволюционные годы. К этому времени весьма заметным стало влияние сторонников формального метода в литературоведении. Цель их была, по определению Жирмунского, «утвердить независимость своей науки от общих культурно-исторических методов».[7] Это побудило Жирмунского во введении ко второй части труда «Религиозное отречение в истории роман-

тизма» (СПб., 1919) сформулировать свою самостоятельную (критическую) позицию по отношению к формальному методу. Жирмунский еще далек от формальной школы. Но он оправдывает программу формального метода тем, что «слишком долго произведения поэтического творчества рассматривались только как материал для культурно-исторических исследований, как документы, характеризующие общественную жизнь эпохи». Тем не менее автор заявляет категорически, что задачей истории литературы являются не только вопросы поэтики, но и «эволюция поэтического чувства жизни». Ибо «особенное восприятие жизни» лежит «в основе всякого поэтического произведения» и является «источником его своеобразия» (5). И в первую очередь это относится к романтической поэзии, которая не хочет быть «только искусством»: для этого она слишком тесно связана «с личностью поэта, с его переживаниями и устремлениями» (7). Не случайно «именно в эпоху романтизма поэтическая критика выдвинула учение о связи произведения искусства с личностью поэта и духовной средой, его породившей» (7).

Контраст между двумя фазами в истории немецкого романтизма определяет основное направление мысли автора во второй его монографии. Иенским романтикам — повторяет он здесь — была свойственна «любовь ко всему конечному, земному». Для них земное и божественное были слиты и светом божественного был озарен земной мир — «природа, человеческая личность, мир истории и культуры». Для гейдельбергских же романтиков «мир земной — только холодная и пустая материальная действительность». Отсюда «двоемирие» Гофмана, «возвращение к положительной религии, с ее учением о боге и мире, о грехопадении и искуплении и о нравственных обязанностях человека». Исследуя творческий путь Арнима и Бертано, занимающих «промежуточное положение» между ранним и поздним романтизмом, Жирмунский прослеживает, как в их поэтическом развитии совершается «отречение от чувства жизни» (8—9), происходит «распадение... мира на доброе и злое», «аскетическое отречение от земного существования и стремление в миры иные» (202). Ощущение господства в мире зла, греха и страданий формирует в поэзии и прозе гейдельбергских романтиков образы неверной возлюбленной — «романтической Манон», обольстительной и коварной Сирены, а сама любовь принимает трагическую форму греха. На место раннего романтического «универсализма» приходят, с одной стороны, «возврат к учению

католической церкви» (24), а с другой, «национально- исторические идеи», обогащающие немецкую науку, романтическую песню и сказку и вместе с тем ведущие к «историческому традиционализму» и «общекультурному консерватизму» (27).

Итак, мечта ранних романтиков о возможности слияния «конечного» и «бесконечного», духа и плоти в некоем лучезарном синтезе потерпела, согласно концепции Жирмунского, в начале XIX века крушение. Неотвратимое крушение ее обнаружило трагическое по своей окраске творчество гейдельбергских романтиков.

Синтез Бога и мира, духа и плоти, преображение земной жизни в религиозно-одухотворенное, гармоническое общежитие рода человеческого, о котором мечтал Новалис, оказались невозможными. А потому земная жизнь оказалась для Арнима, Брентано и их единомышленников юдолью греха.

Но ведь идею будущей вселенской теократии проповедовал не только Новалис, но и Владимир Соловьев! И он же, подобно иенским романтикам, верил в осуществление на земле царства Любви, предрекал близкий приход «Вечной женственности», Софии Премудрой. А его последователь Д. С. Мережковский в книге «Л. Толстой и Достоевский» и трилогии «Христос и Антихрист» утверждал, что будущее России и человечества связано с примирением Духа и Плоти, после свершения которого и начнется новый период мировой истории — апокалипсическое Третье царство.

Сопоставление комплекса идей Владимира Соловьева, Мережковского, «младших» символистов с идеями немецких романтиков начала XIX века в книгах Жирмунского имело, таким образом, достаточно мрачный идейно-философский подтекст. Подобно немецкому романтизму, русский символизм пережил — по Жирмунскому — две исторические стадии. На первой из них, представленной в первую очередь ранним творчеством Блока, он был исполнен чувства благоговейного, экстатического ощущения близости грядущего преображения, синтеза, ожидания слияния Духа и Плоти, скорого наступления царства «Вечной женственности». Подобно Фридриху Шлегелю, автору «Люцинды», «младшие» символисты — вслед за Владимиром Соловьевым — верили в очистительную силу любви и ее победу над миром после наступления уже близкого, как им казалось, апокалипсического часа «конца истории». Однако эти надежды оказались тщетными. Революция 1905 года, мировая война,

революционные события 1917 года привели к перерождению символизма, который стал глубоко трагическим миросозерцанием.

Думается, что не случайно свою вторую книгу о немецком романтизме «Религиозное отречение в истории романтизма» В. М. Жирмунский выпустил в свет именно в 1919 году. Несмотря на ее внешне сугубо «академический» характер, книга эта имела определенный философский подтекст. Как верно понял Н. Я. Берковский,[8] характеризуя путь Клеменса Бертано от его ранних стихов, исполненных радостного чувства романтического «всеединства» и мистических озарений, к его позднейшему, глубоко трагическому осознанию греховности плотской любви, укорененного в человеческой природе начала «мирового зла», проповеди «религиозного отречения», Жирмунский проводил скрытую аналогию между Брентано и А. А. Блоком, смотрел на поэзию первого сквозь призму религиозно-философских исканий и исторических судеб русского символизма. «Настоящий XX век» (по выражению Ахматовой) оказался, по итоговому выводу Жирмунского, роковым для мистического идеала русского символизма, так же как «железный» (по определению Блока) XIX век перечеркнул родственные русским символистам мистические чаяния немецких романтиков, одушевлявшее их радостное романтическое приятие жизни в ее добре и зле.

3

Прежде чем перейти к дальнейшему анализу затронутой нами проблематики необходимо остановиться специально на одном положении В. М. Жирмунского. Уделяя внимание в книге «Немецкий романтизм и современная мистика» проблеме взаимоотношения поэзии иенских романтиков и Г. Гейне (т. е. вопросу, который он уже осветил в статье 1913 года «Гейне и романтизм»), Жирмунский между прочим касается вопроса о характерной для стиля романтиков особой роли в их произведениях олицетворений и метафор, в которых отражается их вера в «духовность всего телесного», в «одухотворенности жизни, которую провидит поэт». «Отсюда смелость, новизна в употреблении метафоры,— пишет Жирмунский,— да, так оно и есть, думали романтики, мы соединяем то, что действительно связано вместе. Но, когда эти новые слова были сказаны, стало легко

ими пользоваться как средством усиления выразительности поэтического языка. Так, в стихотворениях Гейне мы находим то же одухотворение, очеловечивание природы, но без подлинной веры в ее духовность и человечность. Оскар Вальцель высказал мысль, что Гейне тем самым *преодолевает романтизм* (курсив мой, — Г. Ф.), что пользуется его художественными приемами, не разделяя веры и мировоззрения романтических художников» (180).[9]

Современному читателю нетрудно заметить непосредственную связь между этим замечанием и названием известной статьи В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916), посвященной Гумилеву и другим поэтам-акмеистам. «Преодоление романтизма» Гейне в Германии было, с точки зрения В. М. Жирмунского, таким же поворотным моментом в истории немецкой поэзии, как «преодоление символизма» Ахматовой, Гумилевым и Мандельштамом в истории поэзии русской. Это наблюдение подчеркивает связь между Жирмунским — историком литературы и Жирмунским — критиком, свидетелем и участником истории развития русской поэзии начала XX века. Причем «преодоление символизма» акмеистами, как и «преодоление романтизма» Гейне, предстает в контексте книги Жирмунского не только как победа, но и как слабость акмеизма: возродив свойственное раннему символизму поэтическое приятие жизни, он в то же время утерял свойственное романтикам и символистам возвышенное понимание бытия как божественного чувства единства человека с миром и мировой жизнью в целом. Акмеисты (как и Гейне) преодолели — по мнению Жирмунского — трагическое чувство жизни, свойственное позднему символизму, вернув поэзии утраченное их предшественниками чувство равновесия и гармонии. Но при этом поэзия их, освободившись от мистического переживания жизни, потеряла чувство высокого — пророческого — «орфизма», свойственное их предшественникам. «Преодоление» символизма было исторически необходимо. И вместе с тем оно освободило мир поэзии от его божественной таинственности, пожертвовав ею ради обретения «прекрасной ясности».[10]

О том, что автор статьи «Преодолевшие символизм» отнюдь не был единомышленником акмеистов и как до, так и после написания этой статьи испытывал чувство глубокого преклонения перед А. А. Блоком, свидетельствует вся история взаимоотношений Блока и молодого Жирмунского.

Еще в 1913 году Блок, по-видимому, ознакомился со статьей Жирмунского «Гейне и романтизм», к основным идеям которой он отнесся с глубоким сочувствием. Основные мысли этой статьи должны были привлечь особое внимание Блока в год появления направленных против философии и эстетики символизма манифестов Гумилева и Городецкого. Защита Жирмунским романтизма в полемике с Гейне и Геттнером и подчеркивание его всемирно-исторического значения могли не без основания быть восприняты Блоком как поддержка символизма и его основных философско-эстетических идеалов одним из молодых, наиболее талантливых представителей тогдашней русской филологической науки.

Мы не знаем, состоялось ли тогда же — в конце 1913 года — личное знакомство Блока с молодым В. М. Жирмунским. Но с марта 1914 года между ними устанавливаются постоянная личная связь и взаимное общение. 2 марта 1914 года Жирмунский подарил А. А. Блоку книгу «Немецкий романтизм и современная мистика» с надписью: «Глубокоуважаемому Александру Александровичу Блоку от искренне обязанного и благодарного автора». Экземпляр этой книги из библиотеки Блока, сохранившийся в Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН), содержит многочисленные пометы и отчеркивания Блока.[11] На следующий день после получения книги Блок ответил Жирмунскому на ее присылку благодарственным письмом[12] и в тот же день отметил в своей записной книжке: «Книга Жирмунского. Дружеский подарок».[13]

Внимательно, как и первая книга Жирмунского, была в 1919 году изучена Блоком его вторая книга «Религиозное отречение в истории романтизма» (по крайней мере, первая ее половина).[14] А 17 октября 1919 года Блок дал для прочтения обе книги Жирмунского М. Горькому.[15]

Двумя месяцами раньше, 16 августа 1919 года, автор «Ночных часов» обратился к Жирмунскому с просьбой дать его старую статью «Гейне и романтизм» для помещения в качестве предисловия к т. 7 редактировавшегося в это время Блоком для издательства «Всемирная литература» собрания сочинений Гейне. В том должны были войти сочинения Гейне «К истории религии и философии в Германии» и «Романтическая школа». Блок писал Жирмунскому: «Редакционная коллегия „Всемирной литературы" уже одобрила мой план — поместить Вашу статью. Хочется прибавить, что мне лично Ваше согласие доста-

вило бы большую внутреннюю радость». «Заново писать статью не нужно,— добавлял Блок,— по-моему, то, что напечатано в „Русской мысли" 1914 года, и сжато, и содержательно, и способно сильно взволновать тех, кому не безразлична тема статьи».[16]

Том 7 сочинений Гейне не успел выйти, но по поводу статьи Жирмунского в литературной коллегии издательства «Всемирная литература» в декабре 1919 года возникли прения. На замечания А. Л. Волынского и Е. М. Браудо во время этой дискуссии с критикой статьи Жирмунского и его книги «Немецкий романтизм и современная мистика» Блок ответил в специальном докладе «О иудаизме у Гейне», где взял под защиту позицию Жирмунского — «осторожного и внимательного ученого исследователя», мимоходом подчеркнув свое согласие с проведенной им параллелью между иенскими романтиками и русскими символистами.[17]

Этого мало. В 1918 году в поэме «Двенадцать» Блок дал свою гениальную интерпретацию революционных событий 1917—1918 годов. Причем, отнюдь не идеализируя героев этой поэмы — Петьку, Катьку, Ваньку и других ее народных персонажей — и не льстя им, Блок признал их здесь плотью от плоти и кровью от крови той великой народной России, которую он воспевал в своих прежних стихах. Верные стихиям природы и истории, эти народные персонажи поэмы Блока несут в себе сильные, порой разрушительные и гибельные страсти, их сердца переполняет «черная злоба», они способны к убийству и грабежу. В этом смысле все они — прямые потомки героев древнего преступника Катилины, героев лермонтовского «Вадима», тех «широких» русских натур, воспетых Некрасовым и Достоевским, в сердцах которых «идеал Мадонны» соединялся с «идеалом Содомским». И однако именно эти глубоко народные фигуры «великих грешников» из глубин народной России, которые сродни евангельским разбойникам и рыбакам, Блок рассматривает (в отличие от представителей обреченного на смерть Старого мира, который в поэме воплощают ненавистные поэту образы косноязычного интеллигента — «витии», «толстобрюхого» попа и «буржуя») как тех, кто несет в себе движение истории к будущему «мировому пожару». И хотя в снежной мгле перед ними поэт с сожалением видит не образ способного, по его мнению, реально способствовать Преображению жизни «человека-артиста», а всего лишь прекрасный, но «женственный»

призрак Христа (ибо для подлинного Преображения мира, по мысли поэта, нужен не «Христос», а «Другой»[18]), Блок все же, подобно Достоевскому, всем сердцем на стороне «униженных и оскорбленных», которые, несмотря на всю свойственную им злобу, греховность и нетерпимость, среди разбушевавшихся стихий природы и истории улавливают своим сердцем звучащие над ними где-то в глубине космоса звуки мирового оркестра.

Как известно, та интерпретация событий 1917—1918 годов, которую Блок дал в «Двенадцати», не была принята ни официальными представителями советской власти, ни ее противниками. Из всех петербургских газет, выходивших в 1918 году, поэму Блока напечатала лишь одна — левоэсеровская газета «Знамя труда», идейным руководителем литературного отдела которой был Р. В. Иванов-Разумник. Для лидеров большевизма та интерпретация событий революции, которую Блок дал в «Двенадцати», была абсолютно неприемлема. Ибо Блок не только не признавал в своей поэме какой бы то ни было роли большевистской (как и любой другой) партии в развернувшихся в России событиях, но и отверг представление о событиях конца 1917 — начала 1918 годов как о революции пролетарской, основной движущей силой которой был рабочий класс и которая была социалистической по своему характеру. Русская революция — в понимании Блока — родилась в глубинах народной России и явилась прямым продолжением тех стихийных по своему характеру народных движений, которые сотрясали Россию на протяжении веков. Те же политические (в том числе и социалистические) программы, которым стремились подчинить «музыку революции» различного рода «витии», были в глазах поэта всего лишь вторичным, наносным явлением, не имеющим ничего общего с мировыми «ветрами» и подлинной революционной стихией.

Мы считаем здесь своим долгом уделить особое внимание поэме «Двенадцать» не только потому, что анализ ее непосредственно подводит нас к основной теме настоящей статьи, но и потому, что в последнее время в нашей печати появились, к сожалению, работы, в которых не только с порога отвергается вся та большая и плодотворная научная работа, которая проведена советскими литературоведами (в частности, Д. Е. Максимовым, П. П. Громовым, З. Г. Минц, Л. К. Долгополовым, М. И. Дикман, Г. А. Шабельской и другими) в ходе ее пристального и детального изучения в контексте творчества Блока

и его эпохи, но и дается откровенно вульгарное и грубо упрощенное освещение ее смысла, граничащее с прямой фальсификацией и изготовленное по расхожим рецептам современной «желтой» бульварной прессы.[19]

Между тем Блок принял в своей речи «О романтизме» (1919), о чем будет сказано ниже, сочувственно не только мысль Жирмунского, согласно которой романтизм — нечто большее, чем литературная школа, ибо он включает в себя черты своеобразного «оправдания мира», равно как и соответствующий радостный и ясный настрой души художника. Блок, как и Жирмунский, горячо утверждает в речи, что романтизм далеко не чужд реализма и что реализм этот заключается не в уходе в «миры иные» и соответственно отчуждении от реальной жизни, а в ощущении в ней присутствия высшего просветляющего начала — того, которое явственно дает себя знать в недавно созданной Блоком поэме «Двенадцать», несмотря на то что герои ее — люди из городской «голытьбы», которые в самом своем разгуле и страстях причастны дыханию природы и ритмам, звучащим из мирового пространства.

Подтвердив в поэме «Двенадцать», что его сердце принадлежит в новых общественно-исторических условиях (как и прежде) народной России, Блок (о чем уже сказано выше) *отнюдь не идеализировал* реальный облик народа — тех матросов, крестьян и солдат, которые, в его понимании, были главными действующими лицами революционных событий. Да, поэт от всей души сочувствовал Петькам и Катькам, которые, причастившись в минуту торжества разбушевавшихся мировых стихий «музыке революции», стали ее носителями и «апостолами». Но эти же Петьки и Катьки нуждались, как отчетливо и ясно понимал Блок, в глубоком внутреннем духовном очищении и просветлении. Способствовать задаче этого духовного очищения — такова, по Блоку, задача русских писателей, художников и всех тех живых, активных сил русской культуры, которые могли противостоять в новых условиях мертвящему влиянию новой — политической, военной и чиновной — бюрократии, пытавшейся вновь убить в народе и в русской интеллигенции ту «тайную свободу», которую завещали ей Пушкин и другие подлинно великие люди России.

Уже весной 1919 года Блок понял, что революционное движение «вырождается», а вместе с ним «убывает и стремление к культуре». «Стихий,— жаловался он,— как будто снова не

пять, а четыре; нам как будто уже ничто не грозит, волны упали, и нас не бросает больше на те зеленые пенистые гребни, в которых можно захлебнуться, но с которых далеко видно».[20]

В этих условиях Блок вспоминает о Шиллере и его идее «эстетического воспитания». 24—26 апреля 1919 года Блок становится председателем дирекции (режиссерского управления), а фактически — идейным вдохновителем Большого драматического театра, который он хочет превратить в театр «эстетического воспитания» нового человека. И в качестве синонима эстетического воспитания он прокламирует романтизм. Трагедии Шиллера и Шекспира и родственный им драматический материал должны — по мысли Блока — способствовать приобщению широкого народного зрителя к высокой и героической традиции романтизма, помочь его превращению в «человека-артиста».

Это была явно утопическая программма. Но Блок относился к ней с чувством той удивительной серьезности и исторической ответственности, которая была непонятна многим его современникам,— непонятна, ибо они не были в силах постигнуть смысла отчаянной (хотя и в чем-то наивной) попытки Блока через воздействие героического и романтического театра приобщить не только русскую интеллигенцию, но и героев «Двенадцати» — солдат и матросов, вчерашних участников революции,— к высокому духу музыки. «Гений Шекспира и гений Шиллера — столь различные, столь несходные между собою,— одинаково будут открывать перед нами разные пропасти духа, те самые, перед которыми мы стоим,— вдохновенно утверждал Блок,— перед которыми нас поставила сама жизнь, а совсем не случай, не преходящее нечто; вовсе не досадное стечение обстоятельств, а непреложная воля истории».[21]

Свою эстетическую программу конца 1910-х — начала 1920-х годов Блок наиболее полно выразил в докладах «Крушение гуманизма» (впервые прочитанном на заседании в издательстве «Всемирная литература» 9 апреля 1919 года и повторенном в Вольфиле) и «О романтизме» (прочитанном актерам Большого драматического театра 9 октября того же года). Оба эти доклада были напечатаны в виде статей посмертно — первый в 1921-м, а второй — в 1923 году. Но сразу же по прочтении они имели в литературно-театральной среде и в обществе широкий резонанс.

Обращаясь к тексту второй из этих статей-докладов, нетрудно убедиться, что в основу ее положен ряд основных идей книги В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (тем более что имя автора этой книги прямо названо

Блоком в начале его речи[22]). И здесь же Блоком сформулирована та, уже знакомая нам, идея «шестого чувства», которая через год стала источником цитированного выше одноименного стихотворения Гумилева.[23]

Высоко оценивая историческое значение романтизма и провозглашая взгляд на него как на необходимую для современного человека животворную стихию, возвышающую его над убогой и прозаической повседневностью и приобщающую его к Духу Музыки, Блок утверждает вслед за Жирмунским: «Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. Литературное новаторство есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным жаром, чувством неизведанной дали, захлебнулась восторгом от близости к Душе Мира».[24] И далее «... иенский кружок дает нам право понимать под романтизмом в узком смысле один из этапов того движения, которое возникло и возникает во все эпохи человеческой жизни. Мы уже имеем право теперь говорить *о романтизме мировом* как об одном из главных двигателей жизни и искусства в Европе и за пределами ее во все времена, начиная с первобытных» (курсив здесь и далее мой. — *Г. Ф.*).[25]

«Романтизм — условное обозначение шестого чувства, если мы возьмем это слово в его незапыленном, чистом виде. Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией»

Уже романтизм начала XIX века, иенский романтизм, развивает свою мысль Блок, «не был отрешением от жизни; он был, наоборот, преисполен жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства, столь же ясного, как остальные пять чувств, но не нашедшего для себя выражения в словах».[26] И точно так же «вчера (в 1917 — 1918 годах. — Г. Ф.) *мы ясно жили каким-то новым, шестым чувством,* а сегодня — мы опять в плену у наших пяти чувств, и наш творческий дух томится, изнемогает, испытывает ущерб.

Но убыль опять сменяется прибылью... В Европе вновь проснется ответно это новое, *как бы шестое, чувство*, без которого мы с зеленого гребня волны не увидим ничего, потому что захлебнемся в родимой зеленоватой воде; она скрутит нас и повлечет „туда, куда не хотим", на дно.

Мы падаем, испытываем ущерб, убыль, изменяем, потому что мы — дети и не умеем распоряжаться тем огнем, который горит в каждом из нас, не умеем поддержать этого огня. Но огонь есть, и только мы не можем сохранить его, не умеем даже иногда найти его в себе. Не умеет человек-дитя уберечь свой сторожевой огонь; не умеет ребенок-толпа сохранить, уберечь от чада и смрада тот костер, в котором она хочет подпалить лишь то, что связывает человечеству ноги на его великом пути.

Когда-нибудь научится человек, научится и толпа. Недаром же Европа уже сто лет не выходит из этой страшной школы; недаром каждый из нас несет сейчас на своих плечах ужасающие уроки истории.

Романтизм хотел стать такой школой, он и хочет стать ею; дело его больше, чем падения и измены его отдельных представителей.

Итак, романтизм *пока* есть жадное стремление жить удесятеренной жизнью; стремление создать такую жизнь. Романтизм есть дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее. Романтизм — в первом проявлении любознательности первобытного человека, в радостном крике над изобретенным впервые орудием; романтизм — в восточных культах и мистериях и в христианстве, которое разрушило твердыни Рима; он — в учениях древних греческих философов — гилозоистов и Платона; он — в стремлении средних веков подточить коснеющие формы того же христианства, которое он сам создавал; он — в духе великих открытий, подготовивших Возрождение; он — в Шекспире и Сервантесе; он — в первых порывах всякого народного движения, он же и в восстании против всякого движения, которое утратило жизнь и превратилось в мертвую инерцию; романтизм есть восстание против материализма и позитивизма, какие бы с виду стремительные формы ни принимали они; он есть вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества, ибо единственное спасение для культуры — быть в том же бурном движении, в каком пребывает стихия».[27]

Таким образом, романтизм (от Шиллера до Владимира Соловьева) — по Блоку — не просто один из исторических феноменов литературы прошлого века, а синоним того «шестого чувства», которое всегда двигало человечество вперед, побуждая его жить «удесятеренной жизнью». И этот романтизм — «дух, который струится под всякой застывающей формой» и который

проявился уже «в первом проявлении любознательности первобытного человека» — особенно необходим современности, ибо только он может сообщить новый импульс тому «народному движению», «которое утратило жизнь и превратилось в мертвую инерцию».

В этих размышлениях Блока содержится несомненный намек на его оценку той политической обстановки, которая сложилась в России после октябрьского переворота. И эта оценка была в определенной мере поддержана Гумилевым в стихотворении «Шестое чувство». От остановившейся под влиянием охватившего жизнь состояния «мертвой инерции» оба поэта призывали своих современников к обретению вечно старой и в то же время вечно новой духовной ценности — *«шестого чувства»*, в конечную победу которого они оба верили, несмотря на сознаваемые ими трудности, сопровождавшие весь путь развития жизни от первых ее стихийных проявлений в мертвой, неживой природе до ее мучительных поисков в современную эпоху — трагическую эпоху войн и революций. И хотя сегодня мы можем признать охарактеризованные выше взгляды Блока и Гумилева исторической утопией, невозможно не отдать должное высоте духа обоих этих замечательных поэтов, проявленной ими накануне их трагической гибели.

[1] О том, что «Огненный столп», вопреки утвердившемуся мнению, вышел в свет, по-видимому, еще при жизни Гумилева, см. коментарии М. Д. Эльзона в кн.: *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 586.

[2] См. об этом: *Померанец Г.* История в сослагательном наклонении // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 55—66.

[3] См.: *Рождественский Вс.* Гумилев и Блок // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. М., 1990. С. 223—224.

[4] См.: *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 248—255; *Лукницкая В. Н.* Гумилев. Л., 1990. С. 239, 240.

[5] Ср.: *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. С. 310.

[6] *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 13. Далее страницы этой книги указываются в тексте.

[7] *Жирмунский В. М.* Религиозное отречение в истории романтизма. СПб., 1919. С. 5. Далее страницы указываются в тексте.

[8] *Берковский Н.* Романтизм в Германии. Л., 1979. С. 560.

[9] Жирмунский ссылается на книгу: *Walzel O.* Deutche Romantik. Lpz., 1908.

[10] В статье «Преодолевшие символизм» Жирмунский писал: «Формальное совершенство... в стихах поэтов „Гиперборея" достигается рядом существенных уступок и добровольным ограничением задач искусства, не

победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса, Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого. Именно стремление к тому, чтобы выразить невыразимое, чтобы сказать о несказанном, вызвало художественный переворот в эпоху символизма, поэзию намеков и иносказаний. Ныне сужение душевного мира опять дает возможность быть графичным, четким и рассудительным» (*Жирмунский В.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 319).

[11] См.: Библиотека А. Блока. Описание. Т. 1. С. 276—277.

[12] *Блок А.* Собр. соч.: Т. 8. М., 1963. С. 434.

[13] *Блок А.* Записные книжки. 1901—1920. М., 1965. С. 210.

[14] Библиотека А. Блока. Описание. Т. 1. С. 277.

[15] *Блок А.*Записные книжки. С. 478, 484.

[16] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 525.

[17] Там же Т. 6. С. 145.

[18] Ср.: *Блок А.* Записные книжки. С. 402, 407; Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 326, 329, 330; ср.: Памяти А. Блока. Пб., 1922. С. 30—32, 37, 58, 60—62; *Блок А.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. Л., 1934. С. 421.

[19] См., например, *Вильчек А., Вильчек Вс.* Эпиграф столетия // Знамя. 1991. № 11. С. 219—228. Авторы этой странной статьи, появление которой на страницах журнала «Знамя» представляется досадным недоразумением, заявляют, что для верного понимания поэмы «Двенадцать» нужно решительно отказаться не только от всего того, что написано о ней с 1918 по 1991 год, но и *от включения ее в контекст высказываний и размышлений самого поэта.* В результате подобной весьма нехитрой операции они пытаются доказать, что эстетический уровень «Двенадцати» (за исключением финала поэмы) мало чем отличается от эстетического уровня... стихов А. Безыменского, а герои ее являются «апостолами Антихриста» — «лютого, неугомонного врага человечества», разрушающими традиционный «божий мир» (С. 221, 223, 227 и др.).Основная же беда Блока состояла, по их мнению, в непонимании открытого ими «механизма социогенеза».

[20] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 366.

[21] Там же. С. 357.

[22] Там же. С. 363; ср. о речи Блока «О романтизме»; Лит. наследство. 1985. Т. 93. Кн. 4. С. 296—303 (там же сводка литературы о Блоке и БДТ).

[23] О времени создания стихотворения «Шестое чувство» (лето 1920 года) см.: *Лукницкая В.* Николай Гумилев. С. 240.

[24] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 363.

[25] Там же. С. 365.

[26] Там же. С. 363—364.

[27] Там же. С. 367—368.

ЗАМЕТКИ ОБ АННЕ АХМАТОВОЙ

1

В истории мировой литературы было немало поэтов и прозаиков-женщин. Мы помним имена великой древнегреческой поэтессы Сафо, Марии Французской, Виттории Колонны, Марселины Деборд-Вальмор, Элизабет Баррет-Браунинг, Аннеты фон Дросте-Хюльсхоф, Евдокии Ростопчиной, Каролины Павловой, Эдит Седергрем. Широко известно и творчество Маргариты Наваррской, мадам де Лафайет, Джейн Остин, Анны Радклиф, Беттины фон Арним, Мери Шелли, Жорж Санд, Мери Гаскелл, Джордж Элиот, Марии фон Эбнер-Эшенбах, Сельмы Лагерлеф, Грации Деледды, Сигрид Унсет, Вирджинии Вулф и многих других женщин-романисток, внесших свой вклад в летопись мировой литературы и искусства. И все же первое место здесь, пожалуй, принадлежит двум великим поэтам-современницам, прославившим Россию XX века — Анне Ахматовой и Марине Цветаевой. Их поэтическое творчество, да и самая их жизнь — пример высочайшего трагического единоборства с судьбой, могучей победы человеческого духа над ниспосланными историей и личным их бытием многочисленными испытаниями.

Выделяя из числа других великих поэтов нашего столетия имена Ахматовой и Цветаевой, нельзя не ощутить и глубокого различия между обликом двух этих выдающихся женщин.

В отличие от А. Белого (написавшего знаменитый роман «Петербург», но навсегда оставшегося верным сыном Москвы и не сумевшего почувствовать воспетую Пушкиным красоту Петербурга), а также от Цветаевой, Есенина и Пестернака — «москвичей» по преимуществу,— Ахматова (как и О. Э. Ман-

дельштам) была поэтом Петербурга. Она не только прожила здесь многие годы и хранила верную память о Царском Селе, Павловске, Комарове и других петербургских окрестностях. С ранних лет ее душа сроднилась с «душой Петербурга» (пользуясь выражением Н. П. Анциферова). И вся ее поэзия с начала до конца жизни — поэзия Петербурга. «Знакомый и сладкий» (по определению Гумилева) воздух этого города наполняет ее стихи. Для А. Белого Петербург — искусственный, призрачный, фантастический город, где под покровом унылой внешней «регулярности» и «правильности» таится хаос, воплощением которого являются, с одной стороны, «сардинница ужасного содержания», провокатор Липпанченко и террорист Дудкин, а с другой — «красное домино» Николая Аблеухова. Для Ахматовой же Петербург — уникальное художественное целое, город строгих и величественных ансамблей, Летнего сада и ее скульптурного двойника — «Ноченьки»,[1] солнечных часов на Меншиковом доме, Сената и Арки на Галерной, город великих народных страданий, постоянных унижений, арестов, стояний в тюремных очередях у ворот Крестов — и вместе с тем всемирно-исторического подвига ленинградцев в дни блокады, их стойкости и Победы в Великой Отечественной войне. И хотя в Петербурге Ахматовой, как и в Петербурге Достоевского и Андрея Белого, есть своя призрачность, но призрачность это иная — легкая,— призрачность петербургского карнавала, Зимней канавки, горбатых мостов, «Бродячей собаки», «Петрушки» Стравинского, призрачность, овеянная созидательными гениями Пушкина, Блока, Мейерхольда, А. Бенуа и других великих творцов культуры России XIX и XX веков. Самая удивительная четкость и стройность стиха Ахматовой сродни четкости и стройности Петербурга — недаром ее младший современник В. Вейдле назвал поэтику Ахматовой, Гумилева, Манедельштама и Ходасевича начала 20-х годов «петербергской поэтикой», родственной «петербургской» же эстетике таких художников из круга «Мира искусства», как Александр Бенуа, Евгений Лансере, Мстислав Добужинский, А. П. Остроумова-Лебедева.

Все это не означает, что сердцу Ахматовой не были близки ни Севастопольская и Балаклавская бухты, ни «золотой Бахчисарай», ни «тверская скудная земля», ни Средняя Азия (которую она полюбила в годы эвакуации из Ленинграда), ни Москва, в которой она проводила многие дни и месяцы в последний период жизни. Следуя «путем всея Земли», Ахматова, как

каждый великий поэт, любила всю ей и всем нам «родную землю», умела чутко ощущать красоту и поэзию любого уголка нашей планеты (о чем свидетельствуют ее стихи, посвященные Парижу, Венеции, Польше, а также ее поэтические переводы). И все же ее образ, как и образ Блока, навсегда сохранился в памяти читателя объединенным воедино с образом города на Неве, с неотъемлимой частью его культуры и даже его «прозаического», вполне повседневного быта.

Но Ахматова — не только поэт Петербурга. Она также — поэт традиций, до конца жизни сохранившая верность заветам Пушкина, Достоевского, Блока. Поэзия же Цветаевой основана не на верности традициям, а на дерзком бунте против них.

Дочь И. В. Цветаева, который сделал целью своих устремлений создание в Москве величайшего в мире собрания слепков с произведений мирового классического искусства, Марина Цветаева поставила перед собой иную цель — дерзко взорвать унаследованные традиции во имя созданного нового, необычного поэтического языка и стиля. Поэтому их противостояние, спор между Ахматовой и Цветаевой можно обозначить как спор между верностью традиции и постоянным самосожжением во имя поэзии нового, нетрадиционного склада. При этой нетрадиционности, более того — вызывающему принципиальному антитрадиционализму поэтики Цветаевой нисколько не противоречит то, что она охотно обращалась к «традиционным» темам — Старому Пимену, дедушке Иловайскому, образам Ариадны и Тезея, Федры, Де Грие, Казановы (или к Пушкину, его героям, его личной и исторической судьбе).

Цветаева, в сущности, жила не только вне традиций, но и вне времени. Ее мир — мир воображения. Она могла поклоняться «Орленку» Ростана — герцогу Рейхштадтскому, герцогу Лозэну, Казанове, Ариадне, Федре, Ипполиту, Пушкину, Райнеру Марии Рильке, Пугачеву, «Лебединому стану», Революции,— но все они были для нее не столько живой реальностью, сколько миражами, занимавшими в определенный момент ее воображение. Главным же предметом ее поэзии оставались ее глубоко личные переживания, личные восторги и разочарования. В поэзии ее — целая вереница возлюбленных. Но все они на одно лицо. И страсть ее выражается, прежде всего, восклицаниями, излияниями, междометиями. Если в «Крысолове», стихах о Чехии, своих прозаических произведениях, письмах к Тесковой она порою не чуждается конкретности, живых деталей

и примет времени и места, то в поэзии ее взятой как целое они почти начисто отсутствуют. В лирике Цветаевой господствует не мир реалий, а мир восклицаний, метафор и уподоблений. Ее поэтическое слово не предметно, а жгуче эмоционально. Недаром началом поэзии она считала «наитие», избегая строгой поэтической дисциплины. Пользуясь пушкинскими определениями, можно было бы сказать, что основой поэзии Цветаевой был «восторг», а не «вдохновение», которое Пушкин определил как «расположение души к живейшему приятию впечатлений» и «соображению понятий».[2]

Иное дело поэзия Ахматовой. Она всегда до предела насыщена живыми приметами места и времени. И сама она, и ее герои живут и встречаются в обозначенном месте, во вполне определенное время. Так, в молодости Пушкин видится ей в образе смуглого отрока, бродящего по аллеям царскосельских садов. Рядом с ним на скамейке — его «треуголка и растрепанный том Парни». И точно так же уже в ранних своих стихах она любит точное обозначение дат и фактов («Двадцать первого, Ночь, Понедельник...»). Ее «Реквием» нельзя приурочить к другому месту и времени, чем те, где и когда он написан, — так же, как для «Поэмы без героя» отнюдь не случайно, что завязкой ее служит зима 1913 года, — начальная точка отсчета эпохи, когда на смену юношеской беспечности молодой и счастливой Ани Горенко и всего ее поколения пришел «настоящий XX век» с его жестокостью, насилием и кровью. И столь же реально историчны стихи Ахматовой, посвященные блокадному Ленинграду, его стойкости, мужеству и страданиям, его женщинам и детям. В поэзии Цветаевой подобную конкретность мы встречаем, пожалуй, лишь один единственный раз — в уже упомянутых «Стихах о Чехии», где Цветаева отбрасывает игру разбегающихся, подобно кругам по воде, звуковых повторов и отражений, сознавая, что суровая простота истории и ее реальный трагизм более возвышенны в своей суровой простоте, чем любая поэтическая их сублимация.

Как у всякого великого поэта-лирика, поэзия Ахматовой автобиографична. Мы встречаем в ней отзвуки всех этапов ее жизни, отражение близких ей людей и вместе с тем предельно точное отражение ее эпохи. В стихах ее запечатлены ранние годы ее жизни в Крыму, в окрестностях Севастополя, детство ее в Царском Селе, петербургская юность, как и весь дальней-

ший нелегкий путь ее жизни. Образы ее предшественников, старших современников, сверстников, представителей идущего ей на смену младшего поколения смотрят на нас из стихов, где перед нами восстают лики Пушкина и Достоевского, И. Ф. Анненского, Блока, Кузмина, Гумилева, таких ее друзей и лиц ее круга, как Николай Недоброво, Всеволод Князев, Ольга Глебова-Судейкина, А. Н. Бенуа, Мейерхольд, Стравинский и другие деятели «Мира искусства», Борис Анреп, В. Шилейко, Н. Пунин, О. Мандельштам, М. Лозинский, Булгаков и Пастернак, Нина Ольшевская, Валентина Срезневская, предметы ее поздних увлечений — В. Г. Гаршин, сэр Исайя Берлин — и, наконец, благословленные ею поэтические ее потомки — Анатолий Найман, Иосиф Бродский, Евгений Рейн.

Но поэзия Ахматовой не только отзвук ее трудов и дней, как полагали ее первые критики. С начала 1910-х годов до конца жизни поэта в ее лирическую исповедь врывались основные вехи и события русской истории. «Россия Достоевского» сменялась в поэзии Ахматовой эпохой «Русского Трианона», грохотом Цусимы и первой мировой войны, а позднее — трагедией 1917—1921 годов и последовавшим за ней периодом долгого молчания, трагического ощущения своего одиночества, расставаний с друзьями; мучений и смертей, выпавших на их долю; ощущение себя последней представительницей своего поэтического поколения — вместе с ним она начинала жизнь и ощущение ее глубокой внутренней связи с ним никогда не покидало Ахматову до старости.

При этом Ахматова рано почувствовала трагическую участь свою и своего поколения. Так же, как когда-то Лермонтова уже в ранних, детских и юношеских стихах не покидало предчувствие ранней — трагической и насильственной — смерти, молодая Ахматова уже в стихах своих первых поэтических сборников ощутила себя рожденной на Земле не для счастья, а для страданий.

В 1912 году она создает полную глубокой скорби и чувства безысходного трагизма молитву, обращенную к Христу:

Помолись о нищей, о потерянной,
О моей живой душе,
Ты в своих путях всегда уверенный,
Свет узревший в шалаше.

. . . .

В этой жизни я немного видела,
Только пела и ждала.
Знаю: брата я не ненавидела
И сестры не предала.
Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас?

Первые исследователи творчества Ахматовой (в том числе В. М. Жирмунский и Б. М. Эйхенбаум) считали, что в стихах Ахматовой, вошедших в ее первые сборники, господствует разговорная, а не музыкальная, мелодическая интонация.[3] В соотвествии с этим В. М. Жирмунский приписывал ранним стихам Ахматовой новеллистический характер. Однако подобное восприятие, запечатленное в первых историко-литературных работах об Ахматовой, было основано на недоразумении. Как верно понял В. В. Виноградов, стихи Ахматовой с самого начала творческого ее пути отличались глубокой эмоциональностью.[4] Предметы внешнего мира входили в них в определенной эмоциональной атмосфере, которая окутывала их поэзией и вместе с тем способствовала ощущению скрытой глубины каждого слова и его особой весомости. За текстом стихотворения Ахматовой читателю открывался глубоко-эмоциональный подтекст; ее привлекали «странные» люди, минуты особо напряженного любовного чувства, встреч и разлук, переломных моментов в развитии личностных, межчеловеческих отношений. Когда она писала, что «на правую руку надела перчатку с левой руки», то она вовсе не стремилась, как это ошибочно представлялось современникам «Четок», к внешнему изображению деталей поведения своей лирической героини, а выражала свою внутреннюю боль, испытанное ею потрясение, стремилась через внешние детали передать силу ее беды и душевных страданий. А отсюда проистекает глубокая музыкальность ее поэзии. Стихи ее не столько «лирический дневник», сколько — каждый раз — исповедь души высоко развитого и вместе с тем глубоко страдающего человека. Так, когда Ахматова пишет, что она «надела узкую юбку, чтоб казаться еще стройней», то это отнюдь не констатация факта, а крик души израненного жизнью человеческого существа, которое не удовлетворено и своей собственной

жизнью, и окружающим ее миром. Лишь редко уже в ранние годы жизни в сердце ее царят покой и гармония. Все ее «романы» кончаются трагически. И это предчувствие конца мучит ее всякий раз уже в момент зарождения любовного чувства, придавая ему особую интенсивность и в то же время пронизывая ее лирику внутренней горечью, предчувствием неизбежной разлуки. Можно было бы сказать, что в ее стихах — и это одинаково относится как к ранней, так и к поздней поэзии Ахматовой — ощущение царственного величия и гармонии неразрывно связано с ощущением дисгармонии и дискомфорта. Слитность этих двух противоположных начал определяет собой своеобразие поэзии Ахматовой, особое место ее творчества в кругу ее поэтов-современников.

Как нам известно, писать стихи Ахматова начала рано. 17 декабря 1924 года она сказала П. Н. Лукницкому, посвятившему себя собиранию материалов о Гумилеве, что у нее сохранилось «около 15 стихотворений», которые она писала в 13—14 лет, причем эти «детские стихи» посвящены Гумилеву. Но «интересно в них то,— заметила она, что о Гумилеве в своих «детских стихах» она «всюду» говорила, „как об уже неживом"».[5] К сожалению, стихи эти не сохранились, как и другие, сочиненные в ту пору. Но характерно, что уже в этих ранних стихах Ахматовой присутствовали темы разлуки и смерти.

С повышенной эмоциональностью и внутренней музыкальностью ранних стихотворений Ахматовой, наличием в них внутреннего пространства, благодаря которому ее внешне сугубо личный «лирический дневник» обретает символический смысл, и его героиня предстает перед нами как символ своей — прекрасной и вместе с тем трагической — эпохи, связана насыщенность ее интимно-психологической лирики широким, эпохальным содержанием. Однако в ранней поэзии Ахматовой оно как бы «спрятано», скрыто под личиной мимолетнего и личного. Черно-белый графический пейзаж, беглая зарисовка, поэтическая акварель приобретают в ее лирике широкий и емкий смысл. Рядом с фигурой самой поэтессы открываются образы ее трагических «двойников», а за видимой действительностью раскрывается таинственное «зазеркалье». Трагедия одного превращается в трагедию эпохи. Думается, что именно это определяет особое место Ахматовой по сравнению с ее предшественницами в области поэтического творчества. Ни у кого из них лирика не

перерастала в трагическое действо, где происходит (пользуясь выражением Ницше) «рождение трагедии из духа музыки».

Уже в 1913 году Ахматова (так же, как Блок в цикле «Арфы и скрипки») слышит «за стелющимся дымом» «скорбных скрипок голоса». Еще раньше она сравнивает себя с «кукушкой в часах» («Я живу, как кукушка в часах...» — 1911). И в первом же сборнике ее «Вечер» мы встречаем стихи, напоминающие то Блока, то Аполлона Григорьева, силой и напряженностью чувства и «песенной» (или «романсной») интонацией («Муж хлестал меня узорчатым...», «Песенка», «Хорони, хорони меня, ветер!..» и т. д.). «Романсная» природа поэзии Ахматовой заметно усиливается в «Четках» и «Белой стае».

Ахматова никогда не вела дневника. Причину этого до некоторой степени объясняет замечание, высказанное в 1925 г. после выхода 1-го тома «Дневника» Блока. Ахматова, прочитав его, сказала Лукницкому, что «дневником Блок «разоблачает» свои стихи, показывает нити, скреплявшие их с реальным, с земным, с будничным». Ахматова подобные нити показывать не хотела.[6] А когда Лукницкий прочел ей свой дневник с записями о ней, она обиделась, сказав, что «по этому дневнику выходит, что я злая, глупая и тщеславная». На самом деле суетность и тщеславие были ей совершенно чужды, а ее большой ум и поразительную доброту отмечают все, кто ее знал.

Любовь уже в ранних стихах Ахматовой печальна. Она несет с собой боль и страдание, заканчивается смертью, изменой или охлаждением любимого. Но Ахматова — сильный и мужественный человек, и она выходит из борьбы со своей нелегкой судьбой победительницей. Страдание и горе закаляют и возвышают ее духовно, открывают горю других, окружающих людей, усиливают благородство ее натуры.

Критика нередко упрекала ранние стихи Ахматовой за ее кажущуюся глухоту к «большим» событиям окружающего мира. Между тем, вопреки акмеистическим манифестам и программе того поэтического движения, в числе участников которого выступала молодая Ахматова, стихи ее, оставаясь вполне точными и конкретными по рисуемым им деталям и ситуациям, были *символичны*: за каждым событием и переживанием, которое она изображала, ощущалось обширное пространство. Не случайно Ахматова (так же, как Блок) считала, что будущие стихи рождаются в ее голове в виде некоего музыкального начала, своего рода «гула». Таким образом, принцип преобладания

музыкального звучания над разговорной интонацией, провозглашенный в свое время немецкими романтиками и Верленом и ставший господствующим в России в поэзии И. Ф. Анненского и Блока, был сохранен и развит Ахматовой, несмотря на ее принадлежность к поколению «преодолевших символизм». Это обстоятельство весьма немаловажно, так как без учета его был бы непонятен путь Ахматовой от ее ранних стихов к «Реквиему» и «Поэме без героя».

Дневник по самому своему названию — фиксация событий день за днем. Совершающиеся события воссоздаются в нем в хронологической последовательности. Причем так как дневник рассчитан на то, чтобы сохранить события для последующего припоминания, в нем непременно присутствуют не только точные даты зафиксированных в нем событий, но и имена их участников, конкретные приметы окружающей обстановки и т. д. Ничего подобного мы не видим в стихотворениях Ахматовой. Каждое из них посвящено определенному «мигу» (или воспоминанию о нем), причем миг этот вырван из общей цепи событий. Никакой хронологической связи между событиями здесь нет. Между одним мигом, вырванным из тьмы и ярко освещенным субъективным лирическим чувством героини, и другим (которому посвящено следующее стихотворение) могло пройти любое количество времени. Как правило, в каждом стихотворении налицо два (или более) участников. Но они почти никогда не носят конкретных имен. Имена их замещаются местоимениями «я», «он», «мы» и т. д. Лирическая героиня Ахматовой то обращается к лирическому герою со своим монологом, то вступает с ним в диалог, то вспоминает об определенном моменте их отношений, то сравнивает сегодняшний день этих отношений со вчерашним, то, наконец, пишет ему своего рода «балладу-послание» (если воспользоваться термином, которым воспользовался ее современник, выдающийся русско-польский филолог Ф. Ф. Зелинский для обозначения жанра переведенных им «Героид» Овидия). Но при этом лицо, которое она вспоминает, и ее друг, собеседник или адресат остаются безымянными. Все, что мы узнаем о них — это то, что один из них — «сероглазый король», другой — «мальчик странный», третий просто «ты», «милый», «гость», «серый лебеденок», ставший «надменным лебедем», «ревнивый, тревожный и нежный», убивший «белую птицу», а вместе с нею и радость героини. Вчера «влюбленный отрок», ее друг сегодня стал

«мужем дерзостным, суровым, непреклонным», любовь и судьбу которого предала героиня. И точно так же те окружающие ее лица, в которых воплощена окружающая ее народная Россия, — это «рыбак», «цыганка», «загорелые бабы», молодой русский воин, погибший в «объятой пожарами скорбной Польше». Иногда поэт прямо обращается к своим читателям, и тогда лирическое «я» расширяется до общего «голоса» — не только ее, но и других людей. В иных случаях первое лицо множественного числа («мы») означает все поколение артистической богемы 10-х годов («Все мы бражники здесь, блудницы»). Все это свидетельствует, что та «вещность» (или «вещизм»), которые отмечали в 10-е годы первые из критиков, писавших о стихах Ахматовой, иллюзорны. При необычайной остороте зрения, ей свойственной, и обилии конкретных деталей в ее стихах, поражавших современников («на блюде устрицы во льду»), стихи ее, в отличие от стихотворений Гумилева, Зенкевича или Нарбута, характеризует необычайная интенсивность чувства и музыкальность, свойственная — из числа поэтов-акмеистов — только наиболее близкому ей Мандельштаму, особенно в его поздних стихах.

В 1923 г., после выхода сборников Ахматовой «Подорожник» и «Anno Domini» (1921—1922) Б. М. Эйхенбаум писал в предисловии к книге «Анна Ахматова. Опыт анализа»: «Десять лет минуло с того дня, когда мы увидели первую книгу стихов Анны Ахматовой. Десять лет — цифра сакральная: именно столько дарит история каждому поколению. Потом приходит «племя младое» — и начинается сложная, иногда трагическая борьба двух соседних поколений». И далее: «Популярность Ахматовой *не знаменует собой начала новых больших достижений*, а свидетельствует о достигнутом ею равновесии <...> И независимо от того, какого рода эволюция суждена в дальнейшем Ахматовой, ее поэзия уже ощущается как законченный стиль — как канон, которому можно подражать, но развивать который сейчас невозможно. История имеет свои законы, хотя и держит их в строгой тайне».[7] В той же книге Эйхенбаум полемизировал с В. М. Жирмунским, назвавшем Ахматову и других акмеистов в 1916 г. «преодолевшими символизм», утверждая, что «преодоление символизма принадлежит футуристам», в то время как акмеизм был всего лишь «последним словом модернизма».[8] Примечательно, что отдавая должное «лирическому роману» Ахматовой и «яркому образу» его «главной

гроини», Эйхенбаум отверг также мнение о связи ее поэзии с традицией Пушкина, утверждая, что «для Ахматовой характерно» скорее «сочетание некоторых стилистических приемов, свойственных поэзии Баратынского и Тютчева с типично модернистскими приемами (И. Анненский) и с фольклором», что придает ее поэзии «несколько парадоксальный характер».[9]

Приведенные суждения Б. Эйхенбаума свидетельствуют о крайней близорукости не только «пролетарской», социологической критики, но и части связанных с литературными теориями футуризма и ОПОЯЗа представителей историко-литературной науки начала 20-х годов. Как показала дальнейшая история русской поэзии XX века, творческий путь Ахматовой и Мандельштама к началу 20-х годов не только не был исчерпан, но их величайшие художественные достижения были впереди. Установленный Эйхенбаумом период в «десять лет» оказался смехотворно мал для суждения о мере поэтических возможностей Ахматовой и Мандельштама и не давал никаких реальных оснований для того, чтобы утверждать, что их поэзия отныне будет ощущаться современниками как «законченный стиль», раз навсегда отлившийся в определенный готовый «канон», которому можно «подражать», но который не способен к дальнейшему развитию и трансформации.

Ошибочным было и суждение Эйхенбаума о том, что несмотря на «тяготение к сюжету», Ахматова до 1922-1923 годов не вышла за пределы «малых форм». Впрочем, следует отметить, что эту ошибку Эйхенбаума до некоторой степени смягчало завершающее его статью замечание: «кажется, что ее (Ахматову. — *Г. Ф.*) ожидает переход к более крупной фактуре».[10]

К. И. Чуковский записал в своем дневнике 1923 года, что книга Эйхенбаума обидела Ахматову. «После его книжки обо мне мы раззнакомились», — передает он ее тогдашние слова.[11] Позднее позиция Б. М. Эйхенбаума по отношению к поэзии Ахматовой резко изменилась, и дружба их после выхода книги Эйхенбаума о Лермонтове (1924) восстановилась.

Многие современники Ахматовой считали ее стихи сугубо «женскими». Однако эта в молодости очень красивая и сумевшая сохранить величие и красоту своего внешнего облика до старости женщина была женщиной необычайного мужества. Не случайно ее любимым поэтом — наряду с Пушкиным — был Данте. «Я счастлива, — заявила она незадолго до своей смерти

в 1965 году в Большом театре на торжественном заседании, посвященном 700-летию со дня рождения великого флорентийца,— что в сегодняшний торжественный день могу засвидетельствовать, что вся моя сознательная жизнь прошла в сиянии этого великого имени, что оно было начертано вместе с именем другого гения человечества — Шекспира — на знамени, под которым началась моя дорога. И вопрос, котрый я осмелилась задать Музе, тоже содержит это великое имя — Данте.

...И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данте диктовала
Страницы „Ада"? Отвечает: „Я"» <...>

Все мои мысли об искусстве я соединила в стихах, освященных тем же великим именем:

Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою.
Этот, уходя, не оглянулся,
Этому я эту песнь пою.
Факел, ночь, последнее объятье,
За порогом дикий вопль судьбы.
Он из ада ей послал проклятье
И в раю не мог ее забыть,—
Но босой, в рубахе покаянной,
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, нежной, долгожданной...»[12]

2

В приведенных стихах слова: «Факел, ночь, последнее объятье» (и т. д.) содержат отражение судьбы самой Ахматовой.

Вспоминая ахматовское «Слово о Данте», хочется здесь же процитировать несколько слов из ее статей о Пушкине и Лермонтове, ибо они тоже несомненно содержат биографический подтекст: «Пушкин видит и знает, что делается вокруг,— он не хочет этого. Он не согласен, он протестует — и борется всеми доступными ему средствами со страшной неправдой. Он требует высшей и единственной Правды» (2, 132). Или, как говорит Ахматова в другом месте,— Пушкину была свойственна «жад-

ная и неистребимая жажда <...> Истины (справедливости), самой высокой и сокровенной» (там же).

Если в «Слове о Данте» и стихах, ему посвященных, Ахматова, в первую очередь, подчеркивает суровость, нереклонность и бескомпромиссность великого итальянского поэта, а в статьях о Пушкине — скрытый автобиографизм его поэзии и свойственный ему глубокий «морализм» (2, 131) — чувства Правды и неистребимого жизнелюбия, завещанные Пушкиным русской литературе, то в своем небольшом этюде о Лермонтове (1964) выражена, может быть, ярче, чем где бы то ни было, еще одна черта ее эстетики — «Слово слушается его, как змея заклинателя <...> Слова, сказанные им о влюбленности, не имеют себе равных ни в какой из поэзий мира. Это так неожиданно, так просто и так бездонно», «все было подвластно ему» (2, 133—134). Думается, что слова эти относятся и к самой Ахматовой.

Отношение Ахматовой к революционным событиям 1917 года было с самого начала двойственным, о чем особенно наглядно свидетельствуют стихи, «Чем хуже этот век предшествующих?» (1919) и «Все расхищено, предано, продано...» (1921).

Особенно важно начало первого из этих двух стихотворений:

Чем хуже этот век предшествующих? Разве
Тем, что в году печалей и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог.

В этих словах выражено и признание исторической неизбежности революции, и сознание краха тех надежд, которые в 1917—1918 годах связывали с нею Блок, Мандельштам, Волошин и многие другие современники Ахматовой. Ахматова признает, что в драматических коллизиях революции XX век «к самой черной прикоснулся язве», то есть пытался исцелить самую страшную вековую болезнь человечества — историческую несправедливость старого уклада жизни. Но эта попытка закончилась крахом — и в этом причина трагедии послереволюционной России. Ибо произошло прямо противоположное тому, что ожидали славянофилы, Герцен, Достоевский и Блок:

Еще на Западе земное солнце светит
И кровли городов в его лучах блестят,
А здесь уж белая (смерть. — *Г. Ф.*) дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.

С той же двойственностью в оценке русской революции мы встречаемся в другом из двух названных стихотворений, написанных в июне 1921 года, то есть незадолго до смерти Блока и трагической гибели Гумилева:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес,
Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес, —

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам.

Стихотворение это свидетельствует, что еще летом 1921 года «никому неизвестное будущее», скрытое от глаз современников завесой таинственного, непредсказуемого, пробуждало в душе Ахматовой не только разочарования, но и надежду — моменты ощущения «чудесного» и «светлого» в царстве «черной смерти и голодной тоски». И лишь позднее — в августе 1921 года — после смерти Блока и Гумилева — для Ахматовой приходит «жизнь без завтрашнего дня», а между каждым прожитым и следующим днем — ночь, полная ужасов, страха и мучений совести.

В книгах «Вечер» и «Четки» Ахматова печатала только сравнительно небольшие лирические стихотворения. Порою они были объединены в циклы из 2-х, 3-х или 4-х произведений («Обман», 1910—1911; «Смятение», «Стихи о Петербурге», 1913 и др.). Свою первую более крупную вещь — поэму «У самого моря» она написала в июле—октябре 1914, а напечатала в 1915 г.[13] По позднейшему свидетельству Ахматовой, начало этой поэмы («Бухты изрезали низкий берег, / Все паруса уходили в моря <...>») было навеяно одним из венецианских стихотворений Блока, появившемся в 1914 г. в журнале «Русская мысль» (1, 387). Ритмический же рисунок поэмы был подсказан «Песнями западных славян» Пушкина. Ахматова была склонна придавать этой первой своей поэме значение

окончания одного и начала второго, нового этапа своего творчества. Написание ее — утверждала Ахматова — «значило, что я простилась с моей херсонесской юностью, с «дикой девочкой» начала века и почуяла железный шаг войны» (там же). Тем не менее отдельное издание поэмы «У самого моря» Ахматова отложила до 1921 года. И, думается, это имело свои причины.

Поэма «У самого моря» автобиографична, причем (хотя, кажется, никто из исследователей Ахматовой не отметил этого) в известной мере содержание ее отдаленно предвещает главный мотив первой главы «Поэмы без героя». Действие поэмы происходит на берегу Черного моря, в Крыму, близ Херсонеса, причем в поэме действующими лицами являются две сестры-однолетки (подобно тому, как в «Поэме без героя» судьба героини переплетается с судьбой ее подруги и вместе с тем лирического «двойника» — Ольги Судейкиной). Есть в поэме и цыганка-предсказательница (что также связывает замыслы обеих поэм). Наконец — и это главное — герой поэмы — «царевич», «сероглазый мальчик», который мечтает вырасти и жениться на героине, но погибает в море. Любопытно, что в поэме есть некоторые детали, которые связывают ее не только с «Сероглазым королем» и «Поэмой без героя», но и с «Двенадцатью» Блока: герой поэмы приносит героине «*белые* розы». А после смерти его старый моряк кладет его *белое* тело на *черные* камни. Следует прибавить, что тематически поэма перекликается не только с итальянскими стихами Блока, но и с его более ранним стихотворением «Девушка пела в церковном хоре» (это подтверждают стихи из поэмы «У самого моря»: «В нижней церкви служили молебны / О моряках, уходящих в море»). Хотя поэма открывается картинами вольной приморской жизни Причерноморья, но уже в самом начале ее героиня наделена чертами романтической провидицы, отдаляющими ее — «дерзкую, злую и веселую девчонку» — от других людей («Знали соседи — я чую воду, И, если рыли новый колодец, Звали меня, чтоб нашла я место»). В ранние девичьи годы она мечтает стать царицей, причем ее мечты о будущем царстве связаны с мечтой о постройке «шести броненосцев и шести канонерских лодок», которые должны охранять ее бухты. В то же время через всю поэму проходит ряд религиозно-церковных мотивов — ее героиня по вечерам молится перед «черной иконкой», цыганка предсказывает ей ждать гостя «до Пасхи», за что она отдает цыганке «Цепочку и золотой крестильный крестик»; придя в Вербную

субботу из церкви, она говорит сестре: «На тебе свечку мою и четки, // Библию нашу дома оставлю — // Через неделю настанет Пасха <...>». Больная сестра ее вышивает плащаницу с изображением Голгофы, где, согласно иконописному канону, у креста должны стоять Богородица в синем плаще и плачущий любимый ученик Христа — апостол Иоанн. Услыхав звон пасхальных колоколов из Херсонеса, героиня уходит встречать царевича на берег, где небо синеет, «как Богородицын плащ», причем, каждое слово, услышанное ею, звучит в ее ушах как «Божий подарок». Но ее молитва и обращение за помощью к Богу-«Хранителю» не спасает царевича от смерти. Поэма заканчивается трагической гибелью его, а не воскрешением из мертвых (подобным Воскресению Христа, о котором поют в день заупокойной службы по царевичу в сияющей «несказанным светом круглой церкви»). Самая гибель царевича в день Пасхи — светлого Христова Воскресения — получает тем самым в поэме трагический смысл: неожиданная и ничем не оправданная смерть героя — «высокого мальчика», подарившего героине «белые розы», предложившего ей стать ее мужем и поехать с ним «на север»,— предложение, которому она сначала противится, а затем, по-видимому, готова последовать,— побуждает ее стать взрослой женщиной и почуять «железный шаг войны».

Выше уже было сказано, что поэма «У самого моря» была создана в год первой мировой войны и что сама Ахматова датировала ее июлем—октябрем, то есть кануном ее и первыми месяцами. Если принять предположение, что поэма имеет автобиографический подтекст и учесть, что герой ее — «царевич», покидающий будущую «царицу»,— моложе героини, а также и то, что она не сразу соглашается на его предложение, а затем — после его отъезда — с волнением ждет его возвращения и что, хотя царевич возвращается к ней, но мертвый, напрашивается вывод, что в поэме в зашифрованном виде изображены переживания Ахматовой в дни ожидания возвращения ее первого мужа — поэта Н. С. Гумилева, который действительно был моложе Ахматовой и на замужество с которым она дала согласие не сразу из-за увлечения В. Б. Голенищевым-Кутузовым. К тому же стихотворение «Высокие своды костела...» (1913) свидетельствует о том, что в «царевиче» могли быть совмещены черты трех прототипов — героя этого стихотворения М. А. Линдберга (см. о нем: I, 375—376), Гумилева и Князева. Двое из них были первыми близкими людьми, смерть которых она

восприняла трагически — как своего рода «возмездие» за легкомысленное, бездумное отношение и ее самой, и ее подруги Судейкиной к жизни. Слова Ахматовой о том, что в поэме «У самого моря» она простилась со своим прошлым «приморской девчонки» под влиянием ощущения «железного шага войны», перекликаются с позднейшей характеристикой 1914 года как преддверия наступления в эти годы «Настоящего Двадцатого века», первой жертвой которого был в глазах Ахматовой Князев.

Итак, оказывается, что поэма «У самого моря» и «Поэма без героя», несмотря на разделяющие их создание годы, при всем различии их содержания и формы, внутренне связаны между собой. Первая из них тематически отдаленно предвосхищает вторую.

Кстати, косвенным подтверждением такого предположения служит то, что О. А. Глебова-Судейкина, в отличие от Ахматовой, не считала себя виновницей смерти Князева (1, 376): она знала, что он покончил с собой не из-за того, что она отвергла его любовь, а из-за других обстоятельств — своей подозрительной в глазах общества дружбы с М. А. Кузминым и вызванным слухами об этой дружбе отказом его невесты-рижанки от брака с ним.[14] Ахматова же с 1913 года и до конца жизни упорно продолжала считать, что Князев покончил с собой из-за роковой для него страсти к Судейкиной. Впервые коснувшись этой темы в посвященном Глебовой-Судейкиной стихотворении «Голос памяти», написанном 18 июня 1913 года («Иль того ты видишь у своих колен, // Кто для белой смерти твой покинул плен?» — I, 58), она вернулась к ней более 30 лет спустя в «Поэме без героя», где Князев стал первым — символическим прообразом — всех тех близких ей людей, связанных с ее молодостью и «серебряным веком», которых Ахматовой довелось пережить (или с которыми ей пришлось расстаться) в течение ее долгой и трагической жизни — Н. С. Гумилева, Н. В. Недоброво, Б. В. Анрепа, А. С. Лурье, В. К. Шилейко, Н. Н. Пунина и других. Позднее, комментируя «Поэму без героя» в 1959 году, Ахматова записала: «Первый росток (первый толчок), который я десятилетиями скрывала от себя самой,— это, конечно, запись Пушкина: «Только первый любовник производит впечатление на женщину, как первый убитый на войне!»[15] Всеволод был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было так похоже на другую катастрофу... что они навсегда слились для меня.

Другая картина, выхваченная прожектором памяти из мрака прошлого, это мы с Ольгой после похорон Блока (1921). «Это где-то у стены», — сказала Ольга, но найти не могли. Я почему-то запомнила эту минуту навсегда» (2, 355).

Думается, что мысль о судьбе Князева как символического героя определенного (хотя и не вполне еще ясного) эпического замысла родилась у Ахматовой вскоре после его смерти, — скорее всего в том же 1913 году, когда возникли приведенные строки из стихотворения «Голос памяти», ему посвященные. К этому предположению ведут не только анализ черновика вступления ко второму стихотворению цикла «Эпические мотивы» (о чем будет сказано ниже), но и позднейшее постоянное подчеркивание Ахматовой именно 1913 (а не 1914) года как времени, имевшего особое значение и в ее личной жизни поэта, и во всей истории ее поколения (ср. не только «Поэму без героя», но и стихотворение «Маяковский в 1913 году»).

Примечательно, что несмотря на то, что Ахматова никогда не была одержима библиографическими пристастиями, и вся ее личная библиотека состояла из немногих, особенно дорогих ей книг, посмертно изданная в 1914 г. отцом Князева книга его стихов постоянно находилась у нее под рукой и служила предметом ее внимательного чтения. Об этом свидетельствует название последнего прижизненного сборника стихов Ахматовой «Бег времени» (1965). Название это — скрытая цитата из предисловия издателя (отца Князева) к посмертному сборнику стихов сына. Здесь мы читаем: «...собирая и печатая его (Вс. Князева. — *Г. Ф.*) «песни», мне хотелось остановить хоть несколько в неудержимом *беге времени*, закрепить в некотором реальном явлении тот милый «сон», которым он «жил и дышал» на земле».[16]

Поэма «У самого моря» — единственная завершенная ранняя поэма Ахматовой; но в 1914—1916 годах она, по-видимому, задумывала ряд других поэм. Об этом свидетельствует стихотворение «В то время я гостила на земле <...>» (1913), включенное в 1914 г. в сборник «Четки» под заглавием «Отрывок из поэмы». В автографе названное стихотворение носило название «Маленькая поэма» (1, 395—396). Позднее, в сборнике «Бег времени» Ахматова включила это стихотворение в цикл «Эпические мотивы», присоединив к нему два других, опубликованных впервые в 1922 г. Как и поэма «У самого моря», «Маленькая поэма» была посвящена юности Ахматовой и первой ее

встрече с Музой. Ахматова включила в цикл «Эпические мотивы» также стихотворение, посвященное ее позднейшей, петербургской жизни с Гумилевым в Тучковым переулке, напротив храма святой Екатерины, «на низком (Васильевском. — *Г. Ф.*) острове, который, словно плот, // остановился в пышной невской дельте», в дни, когда художник Натан Альтман писал ее портрет. Оно было впервые напечатано в 1922 г. в сборнике «Anno Domini». Как мы впервые знаем теперь, это второе стихотворение цикла «Эпические мотивы», датированное Ахматовой 1915 г., в автографе имело вступление, которое свидетельствует, что оно также вначале было задумано как более пространное сюжетное повествование, оставшееся незаконченным. Вот это вступление:

В последний год, когда столица наша
Первоначальное носила имя
И до войны великой оставалось
Еще полгода, *совершилось то,*
О чем должна я кратко и правдиво
В повествовании своем сказать.
И в этом помешать мне может только
Та, что в дом всегда без спроса входит
И белым закрывает зеркала,
Иль тот, кто за море от нас уехал
И строго, строго плакать запретил...[17]

Отброшенное Ахматовой вступление говорит о том, что процитированное стихотворение цикла «Эпические мотивы», как и первое, было задумано первоначально как «маленькая поэма», причем темой его должно было стать не описание того уголка зимнего Петербурга — Тучкова переулка и набережной Малой Невы, где в это время жила Ахматова — и не история создания ее портрета «милым художником», который, «как чиж свистал перед мольбертом», а какое-то более важное происшествие, совершившееся в 1913 году, за полгода до начала первой мировой войны и возвращения в Петербург (в конце 1913 года) уехавшего в очередной раз в Африку Гумилева. Князев покончил с собой не за «полгода» до начала войны, а в начале 1913 года. Но уместно предположение, что в своем «повествовании» Ахматова намеревалась вернуться к истории несчастной любви и самоубийства юноши-поэта, описав их на этот раз в ином, более реальном ключе, чем это было сделано при описании гибели «царевича» в поэме «У самого моря».

Однако оба стихотворения, задуманные как «маленькие поэмы» и позднее вошедшие в цикл «Эпические мотивы», не были закончены Ахматовой. По-видимому, она тогда сознательно отказывалась от их продолжения.

Почему? Думается, что ответ на этот вопрос дает, с одной стороны, известное письмо Блока к Ахматовой от 14 марта 1916 года с оценкой поэмы «У синего моря», журнальный оттиск которой (из «Аполлона») Ахматова 27 апреля 1915 г. послала ему с дарственной надписью, а, с другой стороны, те суждения о жанре поэмы и ее истории в России XIX—XX веков, которые Ахматова высказала уже в послевоенные годы в разговоре с редактором журнала «Нева», литературным критиком Д. Т. Хренковым.

Блок писал Ахматовой о поэме «У самого моря»: «Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они *не пустяк*, и много такого — отрадного, *свежего*, как сама поэма. Все это — несмотря на то, что я никогда не перейду через Ваши «*вовсе* не знала», «у *самого* моря», «*самый* нежный», «*самый* кроткий», постоянное *совсем* (это вообще не Ваше, общеженское, всем женщинам этого не прощу)». Тоже и «сюжет»: не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо «экзотики», не надо уравнений с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больнее. Но все это — пустяки, поэма настоящая, и Вы — настоящая».[18]

Из письма Блока видно, что, несмотря на высокую оценку им таланта Ахматовой и признание его подлинности, поэт не был вполне удовлетворен «сюжетом» ее поэмы, считая его слишком условным, отвлеченно-аллегорическим. Думается, что отзыв Блока повлек за собой решение Ахматвой до 1921 г. не выпускать поэму отдельным изданием, а равно и то, что обе «маленькие поэмы», задуманные в 1914—1916 гг., остались незавершенными, хотя для всякого читателя очевидно, что уже в них Ахматова искала для себя в жанре поэмы новых — по сравнению с первым ее опытом в этом жанре - путей, отказавшись от условного, «сказочного» сюжета, стремясь вместо создания «уравнений с десятью неизвестными» писать, следуя совету Блока, проще, «жестче» и «неприглядней».

Обратимся к позднейшему суждению Ахматовой о жанре поэмы в разговоре с Хренковым:

«В представлении многих поэтов поэма как жанр очень канонизирована,— сказала она в разговоре с критиком.— А с

поэмой происходят вещи поразительные. Вспомним первую русскую поэму «Евгений Онегин» <...> Пушкин нашел для нее особую 14-строчную строфу, особую интонацию <...> А вышел «Евгений Онегин» и вслед за собой опустил шлагбаум. Кто ни пытался воспользоваться пушкинской «разработкой», терпел неудачу. Даже Лермонтов, не говоря уже о Баратынском. Даже позднее Блок — в «Возмездии». И только Некрасов понял, что нужно искать новые пути. Тогда появился «Мороз Красный Нос». Понял это и Блок, услыхав на улицах революционного Петрограда новые ритмы, новые слова. Мы сразу увидели это в его поэме «Двенадцать». Это же следует сказать о поэмах Маяковского. Я убеждена, что хорошую поэму нельзя написать, следуя жанру. Скорее вопреки ему».[19]

Сохраненные Хренковым слова Ахматвой относятся к 40—50-м годам (то есть к периоду работы над «Поэмой без героя»). Из них видно, что в это время она считала, что великий поэт может создать лишь одну подлинно эпохальную поэму, окрывающую в развитии жанра новые пути и сохраняющую «вечное» значение. Не случайно, по-видимому, Ахматова не упомянула в разговоре с Хренковым даже о «южных» поэмах Пушкина, «Полтаве», «Медном всаднике» — так же, как о поэмах Блока, предшествовавших созданию «Возмездия» и «Двенадцати», а также о «Первом свидании» А. Белого или «Спекторском» Пестернака и поэмах Цветаевой.

Тем не менее, к своему убеждению Ахматова, как показывает ее поэтическая биография, пришла не сразу. Об этом свидетельствует история ее длительной работы в 1923—1941 гг. над поэмой «Русский Трианон» (посвященной рассказу об истории Царского Села в контексте трагических событий жизни России XIX и XX веков, контексте, который создается с помощью сочетания пестрых, иронических зарисовок царскосельских реалий с величественными и впечатляющими лирико-эпическими отступлениями, придающими судьбе «Русского Трианона» глубоко обобщенный символический смысл). Подступами к жанру поэмы являлись и стихотворные циклы Ахматовой «Северные элегии» (1940—1964), «Тайны ремесла» (1936—1959), «Полночные стихи» (1963), «Венок мертвым» (1937—1961) и т. д., а также поэма «Путем всея земли» (1940). Следует также заметить, что вершиной творчества Ахматовой стала не одна, а две поэмы, хотя и глубоко различные по своему поэтическому строю,— «Реквием» и «Поэма без героя».

Характерно, что из записей П. Н. Лукницкого о его разговорах с Ахматовой видно, что в 1917 году она писала еще одну поэму, которая «не была дописана» («Мои молодые руки...»). Гумилев очень хотел, чтобы Ахматова дописала до конца эту поэму, но она осталась незавершенной и от нее сохранились лишь разрозненные отрывки («В городе райского ключаря...»).[20]

Кстати, хотя, как известно, Ахматова пишет в предисловии к «Поэме без героя», что поэма эта «пришла» к ней в Фонтанный дом «в ночь на 27 декабря 1940 года» (1, 273—274; 2, 232, 251), этому указанию противоречит другая заметка Ахматовой, где первоначальный замысел ее (хотя, вероятно, еще достаточно неясный и неоформленный) отнесен к 1917 г. (2, 221).

3

В «Поэме без героя» Ахматова не без горечи и иронии писала о том, что, сравнив строфическое строение ее поэмы со строфикой «Второго удара» часов из цикла стихов М. Кузмина «Форель разбивает лед», наивные читатели обвинят ее в «плагиате» (2, 339), ибо в своей поэме она воспользовалась теми же шестистрочными строфами, что и Кузмин, но, в отличие от него, снабдила третью и шестую строки отсутствовавшими у него рифмами.

Ахматова не ошиблась, предвидя, что ее обвинят в «плагиате» из Кузмина: укоряя Ахматову за этот «грубый плагиат», «заимствование поэтической интонации» у современника как за недопустимый прием, В. Т. Шаламов не только утверждает в заметках о ней, что зависимость «Поэмы без героя» от Кузмина является бесспорной, но и доходит до кощунственного утверждения, что у Ахматовой и вообще-то «таланта большого» «не было».[22]

Указание Шаламова на роль стихов Кузмина — и притом не только его названных строф — на становление замысла «Поэмы без героя» имеет определенные основания. Но основания эти совсем другого характера, чем полагал Шаламов. И уж, разумеется, ни о каком «плагиате» из Кузмина в связи с оценкой и интерпретацией ахматовской «Поэмы без героя» не может быть речи. «Поэма без героя» — не только не «плагиат» стихов Кузмина, но скорее один из ее мотивов — своеобразный полемический диалог с их автором.

В свое время Кузмин написал предисловие к первому сборнику стихотворений А. Ахматовой «Вечер» (1912). В это время он был близок с кругом будущих акмеистов, а его статья «О прекрасной ясности» (1910) даже сыграла известную роль в подготовке эстетической платформы, объединившей в 1913 г. Гумилева, Ахматову, Мандельштама и их ближайших соратников.

Но к началу 1920-х годов пути Ахматовой и Кузмина далеко разошлись. Ахматову отталкивал облик Кузмина, а Кузмин стал ярым противником Ахматовой и с вызывающим упорством стремился противопоставить ей в качестве первой женщины-«поэта» эпохи другую «Анну» — А. Д. Радлову.[23] Негодование, вызванное этим, многократно отражено в различных записях Ахматовой и ее беседах с друзьями, зафиксированных в мемуарной литературе.[24]

Еще в 1921 году Кузмин выпустил шестую книгу своих стихов «Нездешние вечера» (со стихами о Пушкине, Лермонтове и Т. Карсавиной), название которой не случайно, по-видимому, перекликается с названием той самой первой книги Ахматовой, которую в 1912 г. Кузмин-мэтр снабдил своим предисловием. А в следующую книгу «Параболы» (1922) он включил посвященное Радловой стихотворение, которое, без сомнения, не только навсегда запомнилось Ахматовой, но и послужило одним из источников, способствовавших оформлению замысла «Поэмы без героя».

Серым тянутся тени роем,
В дверь стучат нежеланно гости.
Шепчут: «Плотью какой покроем
Мы прозрачные наши кости?..

В вихре бледном — темно и глухо,
Вздрогнут трупы при трубном зове...
Кто вдохнет в нас дыханье духа?
Кто нагонит горячей крови?..»[25]

В том же 1922 году Кузмин пишет и другое стихотворение, на этот раз посвященное О. А. Глебовой-Судейкиной («А это хулиганская — сказала...»), которое вошло в ту же книгу «Параболы». И в нем обещает преподнести незабытой им Судейкиной когда-нибудь «Страницы «Всего Петербурга» // Хотя бы за 1913 года» — год, когда «жизнь была на жизнь похожа» и оба они были «моложе».[26] Наконец, в цикл стихов

«Форель разбивает лед» (1927), вошедший в книгу под тем же заглавием, Кузмин включает целых четыре стихотворения (№ 2, 4, 13 и 14), которые дали толчок воображению Ахматовой на пути поисков ею формы сцепления эпизодов ее поэмы. Для того чтобы читателю стало ясным, о чем идет речь, процитируем фрагменты из них:

№ 2 («Второе вступление»)

Непрошенные гости
Сошлись ко мне на чай,
Тут, хочешь иль не хочешь,
С улыбкою встречай.

Глаза у них померкли,
И пальцы словно воск,
И нищенски играет
По швам убогий лоск.

Забытые названья,
Небывшие слова...
От темных разговоров
Тупеет голова...

Художник утонувший (Н. Н. Сапунов. – *Г. Ф.*)
Топочет каблучком,
За ним гусарский мальчик
С простреленным виском... (Вс. Г. Князев. – *Г. Ф.*)

А вы и не рождались
О мистер Дориан, –
Зачем же так свободно
Садитесь на диван?..[27]

Следует напомнить, что не только другие «непрошенные гости» из этого стихотворения, но и Вс. Князев, и уайльдовский Дориан Грей (прозвище Ю. Юркуна), упомянутые здесь Кузминым, воскресают в «Поэме без героя».

Во «Втором ударе» часов из цикла Кузмина (№ 4) мы читаем:

Галереи, сугроб на крыше,
За шпалерой скребутся мыши,
Чепраки, кружева, ковры!
Тяжело от парадных спален!

А в камин целый лес навален,
Словно ладан шипит смола...

. . . .

А законы у нас в остроге,
Ах, привольны они и строги:
Кровь за кровь, за любовь любовь.
Мы берем и даем по чести,
Нам не надо кровавой мести:
От зарока развяжет Бог...[28]

Здесь предвосхищено не только строфическое построение «Поэмы без героя» (отличие — поледний нерифмующийся стих), но и характерное для поэмы Ахматовой вкрапление диалогической речи в монологическую («Отчего ж твои губы желты?..»), таинственная, «магическая» атмосфера ее поэмы.

И, наконец, в стихах под номерами 13 и 14 («Одиннадцатый» и «Двенадцатый удары») мы читаем:

Ты дышишь? Ты живешь? Не призрак ты?..

И далее:

На мосту белеют кони,
Оснеженные зимой.
И, прижав ладонь к ладони,
Быстро едем мы домой.

. . . .

Живы мы? и все живые.
Мы мертвы? Завидный гроб!
Чтя обряды вековые,
Из бутылки пробка — хлоп!..[29]

Все эти фрагменты свидетельствуют о том, что стихотворения Кузмина действительно имеют прямое отношение к главному отрицательному персонажу «Поэмы без героя», где он назван «Владыкой Мрака» и сопоставлен по черноте души с самим Сатаной. Но это отнюдь не заимствование, как полагал Шаламов, а полемическое переосмысление и самого образа Кузмина, и мотивов и форм его стихотворений. «Владыка Мрака», «Калиостро» Кузмин воплощает в поэме то темное начало окружающего мира, которому противостоят Ахматова, Судейкина, Гу-

милев, Маяковский и те их блестящие современники, которых Ахматова любит и которым сочувствует. Смерть Князева в поэме (хотя это нигде не сказано прямо) — прямой результат вмешательства Кузмина в судьбу «мальчика»-драгуна. Сближение с Кузминым — нравственная вина Князева, за которую он несет «расплату»: именно из-за этого от него отворачивается «двойник» автора — «Коломбина» («Голубка») десятых годов Судейкина. Ахматова же вершит в поэме высший суд над ними обоими, как и над собой, и над всеми людьми своего поколения. Там, где в стихотворениях Кузмина бездумно проходят бледные тени 1913 года, и он бесстрастно — даже не без удовольствия, — вспоминает о лицах, погубленных «настоящим» XX веком, не испытывая при этом угрызений и мук совести, Ахматова предстает перед читателем в образе последней наследницы их бессмертной славы, пережившей лучших людей своего поколения и вместе с тем в образе бесконечно умудренной жизнью Трагической Плакальщицы, «в доме покойника» оплакивающей их и собственную свою беспечность в дни общей, незабываемо прекрасной и вместе с тем глубоко грустной — если смотреть на нее «из года сорокового» — юности. И это рождает величие полной скорбного драматизма и глубокой жизненной мудрости поэмы Ахматовой.

4

В 1956 г. Б. В. Томашевский оказал мне честь, попросив отрецензировать для очередного сборника «Пушкин. Исследования и материалы» статью Ахматовой о «Каменном госте».

Уже при первом чтении мне бросилось в глаза, что многие страницы ее навеяны блоковскими «Шагами командора». А углубившись позднее вновь в чтение статей Ахматовой о Пушкине, я вскоре убедился, что все эти статьи (факт этот верно отмечен в книге А. Хейт об Ахматовой)[30] имеют, в сущности, «двойной» смысл. Ибо каждая из них — не только опыт нового прочтения одного из эпизодов биографии Пушкина (или одного из его произведения), но и своеобразная лирическая исповедь автора.

Уже первая (превосходная) пушкинская статья Ахматовой о «Золотом петушке» (1931—1933) — не только исследование об источнике этой сказки, но и публицистически взволнованное

повествование на тему об отношении поэта и власти. Конфликт между Пушкиным и Николаем I здесь одновременно — конфликт между Ахматовой и поэтами ее поколения, с одной стороны, и враждебной им тиранической властью, с другой.

Автобиографический смысл Ахматова внесла и в статью «„Адольф" Бенжамена Констана в творчестве Пушкина» (1936). «Адольф» Констана — роман о женщине с твердой волей и сильным, непреклонным характером и о ее колеблющемся, неверном любовнике, способном на время испытать сильное сердечное чувство, но вскоре остывающем от своего увлечения. Все это Ахматова испытала не раз в отношениях с Н. С. Гумилевым, В. К. Шилейко, А. С. Лурье, Б. В. Анрепом. Так же, как «Дон Жуан» Байрона (напомню его первые строки), роман Констана был в глазах Ахматовой «поэмой без героя»!

Наконец, в статье о «Каменном госте» (1947) одна из основных тем — эволюция творчества Пушкина, которая (так же, как эволюция самой Ахматовой от «Четок» и «Белой стаи» к ее стихам и поэмам 20—30-х годов) долгое время представлялась ее прежним ценителям историей не ее духовного роста, а «упадком» ее таланта (в то время как на самом деле переживавшийся ею «кризис» подготовлял более глубокую и сложную ее лирику и поэмы 30—40-х годов). Обращаясь к «маленьким трагедиям» Пушкина (и в частности, к «Каменному гостю»), Ахматова ставила одной из своих целей доказать, что именно эти произведения, не «услышанные» современниками поэта (так же, как ее с трудом пробивавшиеся в печать стихи 20—30-х годов) были новым достижением русской поэзии, благодаря постановке в них «грозных вопросов морали», хотя их «головокружительный лаконизм» «даже как будто затемнял их смысл». С другой же стороны, Ахматова делает «неожиданное открытие». По ее толкованию, «Дон-Гуан — поэт»,— и это дает ей возможность истолковать трагедию Дон Гуана не только как символ трагедии одного лишь Пушкина, который не пользовался «покровительством господ» и, по существу, был «политическим преступником», но и ее самой. Пушкин, по ее словам, «вложил в «Каменного гостя» слишком много самого себя и относился к нему, как к некоторым своим лирическим стихотворениям, которые оставались в рукописи, независимо от их качества» (напомним, что слова эти написаны автором «Реквиема»). Наконец, еще одна из тем статьи Ахматовой — тема возмездия: «Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема загроб-

ной ревности (т. е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия» (2, 111—126). Эти строки статьи о «Каменном госте» отсылают нас и к ранней лирике Ахматовой («Все мы бражники здесь, блудницы») и к «Поэме без героя».

Не лишены автобиографических моментов и статья «Александрина» (1962, напечат.— 1973) (вспомним о романе Гумилева и О. Н. Высоцкой!), равно как и фрагмент «Пушкин и невское взморье» (напеч.— 1974), где поиски места могилы декабристов на невском взморье навеяны поисками Ахматовой, О. Э. Мандельштамом и П. Н. Лукницким места гибели Гумилева и его захоронения.

И, наконец, самая «автобиографическая» по своему скрытому смыслу из числа пушкинских статей Ахматовой — это ее «Слово о Пушкине» (1961), которое я позволю себе привести полностью:

«Мой предшественник П. Е. Щеголев кончает свой труд о дуэли и смерти Пушкина рядом соображений, почему высший свет, его представители ненавидели поэта и извергли его, как инородное тело, из своей среды. Теперь настало время вывернуть эту проблему наизнанку и громко сказать не о том, что они сделали с ним, а о том, что он сделал с ними.

После этого океана грязи, измен, лжи, равнодушия друзей и просто глупости полетик и не-полетик, родственничков Строгановых, идиотов-кавалергардов, сделавших из дантесовской истории une affaire de régiment (вопрос чести полка), ханжеских салонов Нессельроде и пр., высочайшего двора, заглядывавшего во все замочные скважины, величавых тайных советников — членов Государственного совета, не постеснявшихся установить тайный полицейский надзор над гениальным поэтом,— после всего этого как торжественно и прекрасно увидеть, как этот чопорный, бессердечный («свинский», как говаривал сам Александр Сергеевич) и уж, конечно, безграмотный Петербург стал свидетелем того, что, услышав роковую весть, тысячи людей бросились к дому поэта и навсегда вместе со всей Россией там остались.

«Il faut que j'arrange ma maison (Мне надо привести в порядок мой дом)»,— сказал умирающий Пушкин.

Через два дня его дом стал святыней для его Родины, и более полной, более лучезарной победы свет не видел.

Вся эпоха (не без скрипа, конечно) мало-помалу стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, члены высочайшего двора, министры, аншефы и неаншефы постепенно начали именоваться пушкинскими современниками, а затем просто опочили в картотеках и именных указателях (с перевранными датами рождения и смерти) пушкинских изданий.

Он победил и время и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на стене Пушкинского музея; рукописи, дневники и письма начинают цениться, если там появляется магическое слово «Пушкин», и, что самое для них страшное,— они могли бы услышать от поэта:

За меня не будете в ответе,
Можете пока спокойно спать.
Сила — право, только ваши дети
За меня вас будут проклинать.

И напрасно люди думают, что десятки рукотворных памятников могут заменить тот один нерукотворный, aere perennius». (2, 109—110).

Не случайно Ахматова смело включила в текст этой небольшой статьи собственные свои стихи, вложив их в уста Пушкина. Ибо в стихах этих заключен не только ответ Пушкина Николаю I и «членам высочайшего двора», но и гордое поэтическое самосознание великого поэта и гражданина нашей эпохи — Анны Ахматовой, чей поэтический гений высоко возвышается над уровнем всех «членов Государственного совета», «фрейлин» и «кавалерственных дам» ее эпохи. И так же, как Ахматова говорит в своем «Слове о Пушкине» «пушкинская эпоха», «пушкинский Петербург», мы с полным правом можем сегодня говорить об эпохе и Петербурге Ахматовой и ее праве на «нерукотворный, aere perennius».

[1] См. об этом: *Докукина А.* Nox Анны Ахматовой // Anna Achmatova. Atti del convegne del centenario della nascita. Alessandria. 1992. P. 225—249.

[2] *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. XI. С. 41.

[3] *Жирмунский В.* Преодолевшие символизм (1916) // *Жирмунский В.* Вопросы теории литертуры. Л., 1929. С. 283—302; *Эйхенбаум Б. М.* Анна Ахматова. Опыт анализа (1922) // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 75—147.

[4] *Виноградов В.* О поэзии Анны Ахматовой (1925) // *Виноградов В. В.* Поэтика русской литертуры. М., 1976. С. 368—459.

[5] Об Анне Ахматовой. Стихи. Эссе. Воспоминания. Л., 1980. С. 128.

[6] Там же. С. 133, 134.

[7] *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. с. 75, 88.

[8] Там же. С. 94.

[9] Там же. С. 139, 145.

[10] Там же. С. 146.

[11] Воспоминания об Анне Ахматовой. м., 1991. С. 60.

[12] *Ахматова А.* Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990. с. 135 (Библиотека «Огонек»). Далее произведения Ахматовой цитируются по этому изданию. В скобках указываются арабскими цифрами том и страница.

[13] В журнале «Аполлон» (1915. № 3).

[14] *Тименчик Р. Д.* Рижский эпизод в «Поэме без героя» // журн. «Даугава». 1984. № 2. С. 113—121. «Не поссорься Всеволод со мною — не застрелился бы», — замечал в своем дневнике Кузмин.

[15] *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. XII. С. 179. Цитируется неточно.

[16] *Князев Вс.* Стихи. Посмертное издание. СПб., 1914. С. VII (предисловие «От издателя»). Курсив мой.— *Г. Ф.* В кавычках здесь приведены слова из раннего стихотворения Блока (1905).

[17] Наше наследие. 1989. № 3. С. 67, 73 (факсимиле; автограф — в собрании В. К. Лукницкой). Курсив мой.— *Г. Ф.*

[18] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963. С. 459.

[19] Лит. газета. 1965. 23 ноября.

[20] Об Анне Ахматовой. С. 137.

[21] Цикл стихов «Форель разбивает лед» открывает одноименный сборник Кузмина, вышедший в 1929 г. Он объединяет стихи Кузмина 1925—1928 гг.

[22] Шаламов В. Ахматова // Октябрь. 1991. № 7. С. 183—185. М. Л. Гаспаров и И. Л. Лиснянская показали, что М. Кузмин не был создателем той строфы, которой он воспользовался во «Втором ударе» часов своего цикла. До него к подобной строфе дважды обращалась (в различных вариациях) М. Цветаева в стихотворениях «Кавалер» и «Марина» (оба — 1921) (*Лиснянская И.* Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. М., 1991. С. 19—20 и 181). См. там же ряд верных утверждений, что хотя завязка «Поэмы без героя» приурочена к 1913 году, фактически с самого начала в ней звучит трагическая нота «послереволюционного времени», за которое «мы расплачиваемся и сегодня» (там же. С. 136, 139). По своему трагедийно-мистериальному смыслу «Поэма», как убедительно показывает Лиснянская, тесно связана с «Реквиемом». Все это, как и книги об

Ахматовой Л. К. Чуковской, А. Наймана, А. Хейта, воспоминания о ней современников, не говоря уже о творчестве самой Ахматовой, отношении к ее поэзии Блока, Гумилева, Мандельштама, Пастернака, горячей любви к ней массового русского и зарубежного читателя, не только полностью опровергает отрицательную характеристику, несправедливо данную ей Шаламовым, свидетельствуя о его поразительной поэтической «глухоте» к творчеству едва ли не наиболее выдающейся его современницы.

23 См.: *Кузмин М.* Избранные произведения. Л., 1990. С. 539 (комментарий А. В. Лаврова). Большая часть приводимых ниже параллелей уже отмечалась исследователями Ахматовой.

24 См.: 1, 434; 2, 226 (примеч. М. Крамина), а также: *Виленкин В. Я.* Воспоминания с комментариями. М., 1982. С. 431—432.

25 *Кузмин М.* Избранные произведения. С. 244.

26 Там же. С. 243.

27 Там же. С. 283—284.

28 Там же. С. 235. «За шпалерой скребутся мыши» — намек на сцену убийства Полония в «Гамлете».

28а Там же. С. 285, 293, 294.

29 Там же. С. 293.

30 *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. М., 1991. С. 97—99.

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА

1

«Есть редкое счастье в писании: это возможность естественно поделиться с читателем радостью (радостей мало у нас: потому-то их ценишь); недавно испытывал редкую радость я: слушал стихи; и хотелось воскликнуть: «Послушайте, до чего это — ново, правдиво; вот — то, что нам нужно; вот то, что новей футуризма, экспрессионизма и прочих течений!» Стихи принадлежат поэту не новому,— и поэту без пестроты оперения — просто *поэту*... И вот — диво: лавровый венок — сам собою на нем точно вырос; самоновейшее время не новые ноты поэзии *вечной* естественно подчеркнуло; и ноты *правдивой* поэзии, *реалистической* (в серьезном смысле) выдвинуло, как новейшие ноты».[1]

Так писал о Владиславе Ходасевиче в 1922 году старший его современник Андрей Белый. В то время Ходасевич выступал в печати, главным образом, как поэт. Созданные им до 1922 г. опыты художественной прозы были и невелики по объему, и немногочисленны. Более важной по значению была деятельность Ходасевича — историка литературы, критика и переводчика (в стихах и прозе). Но уже вскоре, начиная с 1922 года — года отъезда Ходасевича из России,— поэзия и проза заняли в его творчестве равное место. Замечательная книга Ходасевича «Державин» (1929—1931) стала одним из шедевров русской исторической и документально-художественной прозы XX века. Со времени же ее создания Ходасевич почти полностью прекращает писание стихов и, не оставляя историко-литературную и критическую деятельность, отдается всецело как художник автобиографической и мемуарной прозе, которая долгое время

остается недооцененной его современниками в СССР и за рубежом, но которая сегодня — в более широком историческом контексте — позволяет нам говорить о нем не только как об одном из крупнейших русских поэтов 10—20-х годов нашего столетия, но и как об одном из выдающихся мастеров русской прозы 20—30-х годов. Причем заключительные слова цитированной выше прекрасной статьи А. Белого: «Про Ходасевича говорят: «Да, и он поэт тоже»... И хочется крикнуть: «Не тоже, а *поэт Божьей милостью, единственный в своем роде.* И он может сказать языком Баратынского о характере музы своей, что красавицей ее не назовут, но что она поражает *«лица необщим выраженьем»*. И это *«необщее выраженье»* — теневая, суровая Рембрандтова правда штриха: духовная правда!»[2] мы имеем полное право отнести семьдесят лет спустя после того, как были написаны эти слова, не только к Ходасевичу-поэту, но и к Ходасевичу-прозаику.

Владислав Фелицианович Ходасевич родился в Москве 16 (28) мая 1886 года. Его дед по отцовской линии Я. И. Ходасевич был польским дворянином, происходившим из Литвы, участником польского восстания 1830 г. За участие в восстании он был лишен дворянства, земли и имущеста. Поэтому отец поэта начал свою жизнь, по словам сына, «в бедной, бедной семье». «Веселый и нищий художник», он расписал множество «польских и русских церквей», а затем, расставшись с карьерой живописца, открыл фотографию сначала в Туле, затем в Москве, куда семья будущего поэта перебралась в 1902 году. Мать Ходасевича София Яковлевна была дочерью известного в свое время публициста Я. А. Брафмана (еврея по происхождению, перешедшего из иудаизма в православие и издавшего две книги — «Книга Кагала» и «Еврейские братства»,— направленные против иудаизма, они помогли ему стать членом Императорского географического общества).

Мать старалась приобщить сына к польскому языку и к начаткам католической веры, но сын ее рано почувствовал себя русским и навсегда сохранил глубокую преданность русскому языку и культуре. И хотя впоследствии Ходасевич в качестве переводчика сделал немало для приобщения русских читателей своего времени к творчеству А. Мицкевича, З. Красиньского, К. Тетмайера, Г. Сенкевича, К. Макушиньского, а также к стихам еврейских поэтов, писавших на иврите (С. Черняховского, Х. Бялика, Д. Шимановича, З. Шнеура и др.; наряду с поэтами

Финляндии, Латвии и Армении Ходасевич переводил их стихи по подстрочникам, не зная еврейского языка), он с первых лет и до конца жизни ощущал себя глубоко русским человеком, кровно связанным с русской национальной культурой и ее историческими судьбами. Ощущение одухотворившей его жизнь и поэзию светлой — и в то же время страдальческой, мучительной — любви к России Ходасевич выразил с особой силой в замечательном стихотворении 1917—1922 годов, посвященного его кормилице — тульской крестьянке Елене Александровне Кузиной, умершей, когда поэту было 14 лет (вспоминая ее с целью навсегда воздвигнуть ей поэтический памятник, Ходасевич несомненно проводил мысленно параллель между ролью ее в его жизни и ролью Арины Родионовны в жизни своего любимого поэта А. С. Пушкина, на всю жизнь оставшегося его учителем — наряду с Державиным, Баратынским и Тютчевым,— тремя поэтами, которых Ходасевич так же, как Пушкина, ощущал наиболее близкими себе по духу и свойствам своего поэтического дара):

Не матерью, но тульскою крестьянкой
Еленой Кузиной я выкормлен. Она
Свивальники мне грела над лежанкой
Крестила на ночь от дурного сна.

Она не знала сказок и не пела,
Зато всегда хранила для меня
В заветном сундуке, обитом жестью белой,
То пряник вяземский, то мятного коня.

Она меня молитвам не учила,
Но отдала мне безраздельно все,
И материнство горькое свое,
И просто все, что дорого ей было

. . . .

И вот Россия, «громкая держава»,
Ее сосцы губами теребя,
Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя.

В том честном подвиге, в том счастьи песнопений,
Которому служу я каждый миг,
Учитель мой — твой чудотворный гений
И поприще волшебный твой язык...

Детство Ходасевича и вся первая половина его жизни до 1920 г. связаны с Москвой. Здесь после раннего увлечения балетом и драматическим театром совершается его поэтическое становление, первые стихи он написал шести лет, зимой 1892—1893 гг., еще до гимназии. Вскоре в Третьей московской гимназии, куда будущий поэт поступил в 1896 г., он оказался в одном классе с А. Я. Брюсовым — братом уже известного в то время «мэтра» русского символизма. В гимназии Ходасевич сближается с В. Гофманом (тоже будущим поэтом-символистом) — их связывают общие поэтические интересы. К 1903 г. относится заметка Ходасевича о себе: «Стихи навсегда». В это же время Ходасевич переживает и первое серьезное любовное увлечение. Его поэтические кумиры этих лет — К. Д. Бальмонт и В. Я. Брюсов (с последним Ходасевич познакомился в 1902 г., а в 1903 г. присутствовал на его докладе о Фете в Московском Литературно-художественном кружке).

По окончании гимназии Ходасевич с 1904 г. слушает лекции на юридическом факультете Московского университета. Но вскоре, в 1905 г., переводится на историко-филологический факультет, затем — из-за безденежья — покидает его. Позднее, осенью 1910 г., юноша предпринимает снова попытку восстановиться на юридическом факультете. Но через год забирает из университета документы, решив окончательно избрать трудную жизнь писателя-профессионала, живущего литературным заработком поэта, критика и переводчика.

В 1905 г. в символическом альманахе «Гриф» (издателем которого был С. А. Соколов-Кречетов) появились первые три стихотворения Ходасевича, одобренные издателем альманаха. В этом же году Ходасевич женится на московской красавице М. Э. Рындиной, которой посвящена его первая юношеская книга стихов «Молодость» (1908). Еще до ее выхода брак с М. Э. Рындиной распался. Параллельно с писанием и печатанием стихов Ходасеич с 1905 г. интенсивно работает как критик и рецензент. Жизнь его в эти и поледующие (1906—1910) годы носит в значительной мере богемный характер: он много пьет и страстно увлекается игрой в карты. Впоследствии Ходасевич писал о своем увлечении картами, сохранившемся до конца жизни: «...азартная игра совершенно подобна поэзии, требует одновременно вдохновения и мастерства». Переживает Ходасевич и ряд любовных увлечений: А. Тарновской, Н. И. Петровской, Е. В. Муратовой, А. И. Гренцион (младшей сестрой поэта

Г. И. Чулкова, ставшей с 1911 г. второй женой и спутницей поэта). Недолгая дружба с В. Гофманом сменяется сближением в 1907 г. с самым дорогим Ходасевичу другом и литературным соратником — С. В. Киссиным (Муни), раннюю смерть которого (в 1916 г.) поэт болезненно переживал долгие годы. В 1914 г. с посвящением А. И. Ходасевич выходит второй его поэтический сборник «Счастливый домик». И «Молодость», и «Счастливый домик» были изданы небольшим тиражом. Впоследствии Ходасевич считал обе эти книги незрелыми, юношескими и не включил их в единственное составленное им прижизненное издание стихотворений, вышедшее в 1927 г. в Париже. Тем не менее поэт проводил между ними и определенное различие: стихотворения, вошедшие в сборник «Молодость», ни разу не переиздавались им, «Счастливый домик» же выдержал при жизни автора три издания.

События Февральской и Октябрьской революций Ходасевич пережил в Москве. С Октябрьской революцией он вначале, подобно Блоку, связывает серьезные надежды. «Верю и знаю, что нынешняя лихорадка России на пользу... Будет у нас честная *трудовая* страна, страна умных людей, ибо умен только тот, кто трудится», — пишет он 15 декабря 1917 г. своему другу поэту Б. А. Садовскому, не принявшему революцию. Человека труда — умственного и физического — Ходасевич в том же письме резко противопоставляет «Рябушинским и Гучковым»: «только бы не был он (русский человек. — *Г. Ф.*) европейским аршинником, культурным хамом, военно-промышленным вором». И позднее, в феврале 1920 г. в ответ на упрек Садовского, обвинявшего его в том, что он «большевик», Ходасевич пишет, отвергая это обвинение: «Быть большевиком не плохо и не стыдно, говорю прямо: многое в большевизме мне глубоко по сердцу. Но вы знаете, что раньше я большевиком не был, да и к никакой политической партии не принадлежал. Как же Вы могли предположить, что я, не разделявший гонений и преследований, некогда выпавших на долю большевиков, — могу примазаться к ним теперь, когда это не только безопасно, но иногда, увы, даже выгодно. Неужели Вы не предполагали, что говоря *Вам* о сочувствии большевизму, я никогда не скажу этого ни одному из власть имущих. Ведь это было бы лакейством, и я полагаю, что Вы не сочтете меня на это способным».[3]

Заслуживает особого внимания, что оба эти письма Ходасевич писал в 1917—1920 годах, когда жизнь, выпавшая на его долю, была особенно трудна. Еще 1916 г. оказался в личной судьбе поэта очень плохим: в этом году покончил самоубийством его друг Муни, а сам он заболел туберкулезом позвоночника и должен был на время облечься в гипсовый корсет. В следующие годы на Ходасевича обрушились голод и нужда — сначала в послереволюционной Москве, а затем в Петрограде, куда он перебрался в женой в начале 1921 г. В Москве в 1918 г. Ходасевич работает в театрально-музыкальной секции Московского совета, затем — в театральном отделе Наркомпроса (ТЕО), читает лекции о Пушкине в московском Пролеткульте. Он затевает вместе с П. П. Муратовым и книжную лавку писателей, для продажи в которой московские литераторы (в том числе сам Ходасевич) изготовляют также рукописные сборники своих произведений. С конца года (до лета 1920 г.) поэт возглавляет московское отделение основанного М. Горьким издательства «Всемирная литература». Весь этот период жизни Ходасевича описан в его позднейших воспоминаниях «Законодатель», «Пролеткульт», «Книжная лавка», «Белый коридор», «Здравница» и др.

Переехав в Петроград, Ходасевич поселяется в «Доме искусств», где ютилась в первые послереволюционные годы петроградская литературно-художественная интеллигенция (этому периоду жизни поэта посвящен мемуарный очерк «Дом искусства» и ряд других страниц его литературных воспоминаний). В фервале 1921 г. Ходасевич произносит (на одном вечере с Блоком) знаменитую пушкинскую речь «Колеблемый треножник», полную мрачных предчувствий о судьбах русской литературы в условиях возникающей новой советской действительности. Конец лета он проводит в летней колонии Дома искусств «Бельском уезде» (в Псковской губернии), созданной для отдыха «измученных и отощавших» (по его выражению) от голода и нужды петроградских литераторов.

22 июня 1922 г. Ходасевич вместе с поэтессой Ниной Берберовой, ставшей его гражданской женой, покидает Россию. Через Ригу они направляются в Берлин. Как позднее выяснилось, отъезд Ходасевича предупредил его готовившееся изгнание: имя его было включено в список тех видных представителей дореволюционной русской интеллигенции, которые осенью 1922 г. были высланы из России.

Еще в 1916—1917 годах Ходасевич принял участие в организованных В. Брюсовым и М. Горьким сборниках русских переводов армянских, латышских и финских поэтов. В 1918 г., после организации «Всемирной литературы» в Петрограде происходит личное знакомство Ходасевича с Горьким. После переезда в Петроград их житейские и дружеские связи укрепляются, а с 1921 г., несмотря на «разницу... литературных мнений и возрастов», знакомство их переходит в тесную дружбу. В сближении обоих писателей сыграли роль дружеские отношения Горького с племянницей поэта — художницей В. М. Ходасевич, которая с 1921 г. жила в густонаселенной квартире Горького на Кронверкском проспекте в Петрограде. Оказавшись в Берлине, Ходасевич пишет Горькому, который уговорил поэта поселиться в городке Саарове, где они в постоянном общении прожили до середины лета 1923 г. В ноябре того же года они снова съехались в Праге, откуда переехали в Мариенбад. В марте 1924 г. Ходасевич и Берберова направились в Италию — в Венецию, Рим и Турин, затем в августе перебрались в Париж, а оттуда в Лондон и Белфаст (в Ирландии). Наконец, в начале октября того же 1924 г. они вернулись в Италию и в Сорренто прожили вместе с Горьким на его вилле «Il Sorito» до 18 апреля 1925 г.,— дня, когда Ходасевич и Горький расстались навсегда.

Период 1921—1925 гг.— время постоянного общения и живого обмена мнениями между Горьким и Ходасевичем. В 1923—1925 гг. они вместе с А. Белым организуют в Берлине журнал «Беседа», который, по их замыслу, должен был объединить на своих страницах писателей Советской России и Запада. Но журнал не был допущен к распространению в СССР, и после выхода семи книжек издание его пришлось прекратить. В письмах 1922—1925 гг. Горький многократно высоко отзывается о таланте Ходасевича, называет его «поэтом-классиком», «лучшим поэтом современной России», который «пишет совершенно изумительные стихи».[4]

1922—1923 гг. — также и годы апогея дружбы Ходасевича и А. Белого, который в это время, подобно Ходасевичу, принадлежал к обитателям «русского Берлина». Однако в 1923 г. между старшим и младшим поэтом происходит разрыв. А в 1925 г. аналогичный разрыв венчает долгие годы близости между Ходасевичем и Горьким, который упрекает Ходасевича в том, что он «неоправданно зол» и «делает из своей злобы — ремесло».[5] Подробно о своей дружбе и разрыве с Горьким и А. Белым и о причинах этого разрыва Ходасевич рассказал в воспо-

минаниях о них, вошедших в книгу «Некрополь». Основной причиной разрыва было возвращение А. Белого в Россию и нежелание Горького признать свое тогдашнее фактическое положение эмигранта, надежды его, укреплявшиеся Е. П. Пешковой и М. Будберг, на возможное примирение с официальной советской общественностью, с которой Ходасевич к этому времени окончательно порвал. Приняв в 1917 г. Октябрь и сравнительно легко примирившись с лишениями, выпавшими на его долю в эпоху военного коммунизма, Ходасевич резко отрицательно отнесся к НЭПу. Позднее он зорко угадал ложь и лицемерие сталинской диктатуры.

С апреля 1925 г. Ходасевич и Берберова обосновываются в Париже. Поэт сотрудничает здесь в газетах «Дни», «Последние новости» и. «Возрождение», а также в журнале «Современные записки», выступая качестве литературного критика и рецензента. Писать стихи ему становится все труднее. По свидетельству Берберовой, он еще перед отъездом за границу говорил ей, что «писать может он только в России, что он не может быть без России, а между тем не может ни жить, ни писать в России».[6] В 1927 г. Ходасевич издает последний итоговый сборник своих стихов, после чего почти исключительно обращается к прозе. В апреле 1932 г., через два года поле того как «Современные записки» отмечают 25-летие литературной деятельности Ходасевича, он расходится с Берберовой и в 1933 г. женится на племяннице писателя М. Алданова О. Б. Марголиной (погибшей после смерти Ходасевича в нацистском концентрационном лагере).

В поледние годы жизни Ходасевич тяжело болеет. Скончался он от рака в возрасте 53 лет, 14 июня 1939 г. в одной из парижских клиник. О. Б. Марголина и Н. Н. Берберова находились рядом с поэтом в последние дни болезни. 16 июня состоялось его отпевание в русской католической церкви на улице Франсуа Жерар. Похоронен поэт на Бийянкурском кладбище в Париже.

2

Ходасевич был убежден, что «именно поэзия была главной силой в русской литературе... именно в поэзии намечались и созревали ее важнейшие течения».

Притом неотъемлемым свойством настоящего художника он считал «смелость» и «независимость», равно как и «тот проницательный реализм, без которого нет и не может быть истинного художества».[7] Зародыши такого «проницательного реализма», свойственного, в особенности, русской поэзии (и вообще русской литературе) Ходасевич отметил уже в «Слове о полку Игореве». А о Державине, которого (как и Пушкина) он считал основоположником глубоко реалистической по своему духу русской поэзии, и назвал «родоначальником русского реализма», Ходасевич заметил: «...он первый дерзнул видеть мир по-своему и изображать его таким, каким видел, и первый, если не понял, то почувствовал, что поэзия должна отвечать реальным запросам человеческого духа». «...значение «Фелицы» в истории русской литературы огромно: с нее (или поти с нее) пошел русский реалистический жанр, этим она способствовала даже развитию русского романа».[8]

С ранних лет Ходасевич привык также мыслить себя и свою поэтическую работу в потоке общего движения русской литературы и развития русского стиха, соразмерять свое творчество с творчеством Пушкина, Баратынского, Тютчева, поэтов пушкинской плеяды. Русская поэзия — от первых ее истоков до современности — мыслилась им как единое целое, а собственная его поэтическая работа как малое,но неотъемлемое звено в развитии ее нравственно-духовных традиций.

Недаром одно из своих последних стихотворений Ходасевич посвятил прославлению четырехстопного ямба, в котором чтил символ особой красоты и стройности русской поэзии — размера, освященного именами Ломоносова, Державина и Пушкина:

Не ямбом ли четырехстопным,
Заветным ямбом, допотопным?
О чем, как не о нем самом —
О благодатном ямбе том.

С высот надзвездной Мусикии
К нам ангелами занесен,
Он крепче всех твердынь России,
Славнее всех ее знамен

Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал,
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал

В тот день на холмы снеговые
Камена русская взошла
И дивный голос свой впервые
Далеким сестрам подала...

Таинственна его природа,
В нем спит спондей, поет пэон,
Ему один закон — свобода,
В его свободе есть закон...

Испытывая гордость высокой стройностью, смелостью и свободой русской поэзии и сам пытаясь следовать по пути, завещанному Державиным, Пушкиным и Баратынским (а также Тютчевым и такими позднейшими поэтами-мыслителями второй половины XIX века, как Фет, Анненский и Случевский), Ходасевич считал миссию русского поэта пророческой и вместе с тем глубоко трагической. Он вспоминал слова Гоголя: «слышно страшное в судьбе наших поэтов»[9] и писал в статье «Кровавая пища» (1923): «Если не каждый русский писатель — пророк в полном смысле слова (как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский), то нечто от пророка есть в каждом, живет по праву наследства и преемственности в каждом, ибо пророчествен самый дух русской литературы... Дело пророков — пророчествовать, дело народов — побивать их камнями». Ибо «...в страдании пророка — по слову поэта — народ... изживает собственное свое страдание... Оно полагает самую неразрывную, кровавую связь между пророком и народом...»[10]

Сознавая себя (и Цветаеву) стоящими в стороне от обоих господствовавших в пору его поэтического становления направлений — символизма и акмеизма (а впоследствии — футуризма), Ходасевич весьма ревниво относился к своему особому положению — положению соеобразного «поэтического консерватора», опиравшегося в своих наивысших поэтических достижениях на традиции «золотого» (а не «серебряного») века русской поэзии. Однако этот «поэтический консерватизм» был внешним: сохраняя верность традициям классического русского стиха, Ходасевич постоянно взрывал их изнутри, обогащая обращение к «вечным» темам и устойчивым поэтическим формам ритмами, идеями и темами живой современности. «Внутренняя жизнь литературы,— писал он,— протекает в виде периодических вспышек, взрывов, подобных тем, которые происходят в моторе. В этих условиях сохранение литературной

традиции есть не что иное, как наблюдение за тем, чтобы самые взрывы происходили ритмически правильно, целесообразно, и не разрушали бы механизма. Таким образом, литературный консерватизм ничего не имеет общего с литературной реакцией. Его цель — вовсе не прекращение тех маленьких взрывов или революций, которыми литература движется, а как раз наоборот — сохранение тех условий, в которых такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно. Литературный консерватор есть вечный поджигатель: хранитель огня, а не его угасатель». «Остановка влечет за собой свертывание крови, смерть, а затем распад всего организма».[11]

Свою позицию поэта — хранителя «вечного огня» русской поэзии Ходасевич выработал не сразу. Ранние его стихи 1904—1905 годов несут на себе печать влияния символизма. Их стержневые темы — одиночество, противостояние мира действительности и мира поэтической мечты, ощущение слабости и непрочности своего бытия, порывания ввысь, к недостижимому Идеалу, постоянно манящему к себе и в то же время зловещему, ускользающему. Но уже среди этих ранних стихотворений есть и такие, в которых проступают черты, характерные для позднейшей зрелой лирики Ходасевича, определяющие ее художественную неповторимость — редкая, впечатляющая зоркость взгляда поэта, скупая, суровая точность слов, характеризующих внешнюю обстановку действий, соединение кажущегося холода и бесстрастия в передаче атмосферы и примет окружающей обстановки с напряженностью внутренней жизни юноши-поэта. Таковы стихотворения «Осенние сумерки», «Часовня», «Звезда» (1904), «Я не знаю худшего мученья...», «С простора», «Вечером в детской» (1905) и другие, не вошедшие позднее в прижизненные сборники стихов Ходасевича.

Влияние поэтики символизма (временами соединенное с близким акмеистам исканием ясности, предметной насыщенности и особой поэтической весомости каждого слова) ощущается и в двух первых поэтических сборниках Ходасеича «Молодость» и «Счастливый домик», но во втором из них мы встречаем уже целый ряд стихотворений, в которых ярко проявилось своеобразное и неповторимое лицо Ходасевича — поэта-мыслителя, глубоко и органически связанного с пушкинской традицией и вместе с тем — с наследием русской романтической поэзии 20—30-х гг. XIX века — с поэтическим миром Бара-

тынского, Тютчева, Лермонтова, Е. П. Ростопчиной («Закат», «Увы, дитя...», «Душа», «Голос Дженни»; два стихотворения 1910—1912 гг., объединенные темой поэта-Орфея; «Жеманницы былых годов» (1912); «К музе» (1910) и т. д.). Особый интерес для понимания поэтического самоопределения Ходасевича в это переходное для него время представляет второе из стихотворений о поэте-Орфее: Ходасевич рисует себя здесь стоящим между двумя равно близкими ему мирами — завещанной веками поэтической традицией с ее высокими и вечными темами Любви, Страдания и Смерти — и окружающим трагическим миром, на который не может не отзываться муза современного поэта-Орфея:

Века, прошедшие над миром,
Протяжным голосом теней
Еще взывают к нашим лирам
Из-за стигийских камышей

И мы, заслышав стон и скрежет
Ступаем на Орфеев путь,
И наш напев, как солнце, нежит
Их остывающую грудь

. . . .

Но горе! мы порой дерзаем
Все то в напевы лир влагать,
Чем собственный наш век терзаем,
На чем легла его печать.

Постепенно, посредством медленного упорного труда, Ходасевич поднимается по ступеням творческого пути к трем вершинам своих поэтических достижений — сборникам «Путем зерна» и «Тяжелая лира», вобравшим в себя стихи 1914—1922 годов, и к созданному за рубежом, после отъезда из России, циклу «Европейская ночь» (1922—1929). К основным образам и мотивам каждого из этих трех поэтических циклов близки и немногочисленные не включенные в них, но создававшиеся параллельно стихи второй половины 1910-х — начала 1930-х годов (впрочем, как мы уже знаем, после 1929 г. Ходасевич написал лишь несколько стихотворений, притом большей частью шуточных).

О взыскательности к себе Ходасевича свидетельствует то, что в каждый свой сборник он включал не более 30—40 стихотворений. Дошедшие до нас черновики поэта хранят следы долгой упорной работы над каждой строкой текста.

Не случайно, думается, наивысший расцвет поэзии Ходасевича падает на 1914—1920-е годы. Так же, как Блок, Ахматова, Мандельштам, Гумилев, Цветаева, Ходасевич испытал ощущение наивысшего духовного взлета и напряжения в трудные для него и для всей России годы войны и двух революций. Причем тяжесть выпавших на долю России и ее народов испытаний усугублялась для него в 1917—1922 гг. теми тяжелыми испытаниями, которые выпали в годы послевоенной разрухи, голода и гражданской войны на его личную долю, как и на долю других московских и петербургских литераторов. В последующий период этот духовный взлет продолжало питать неприятие поэтом «европейской ночи» и вместе с тем — духовное одиночество его в эмигрантской среде, где Ходасевич, как мы увидим ниже, чувствовал себя ближе представителям младшего (В. Набоков, Б. Поплавский, В. Вейдле), чем более «солидного» старшего (Мережковский, Бунин, Зайцев, Шмелев, Тэффи) поколения.

Открывающее сборник «Путем зерна» стихотворение (давшее ему название[12]) — декларация поэта, только что пережившего грозный, крутой перелом в жизни страны. Ходасевич выражает в нем уверенность, что так же, как зерну, брошенному крестьянином в землю, не только его душе, но и всей России, ее народу, да и «всему живущему» дана единая общая мудрость — «идти путем зерна»,— умереть и воскреснуть к новой жизни, пройдя через испытания революции. Так выявляется лейтмотив, скрепляющей между собой стихи этого сборника, посвященные как сугубо личным, так и более широким темам, стихи, где мысль поэта вбирает в себя картины жизни взволнованной войной и революцией страны.

От стихотворения, посвященного резкому неприятию войны («Слезы Рахили», 1916), Ходасевич переходит к описанию жизни поэта, живущего, как и всякий рядовой человек, «в заботах каждого дня». Скупыми штрихами он рисует картины мятущейся в огне и бреду ноябрьской Москвы 1917 года, фигуры швеи, молчаливо склонившейся над своей машинкой, найденного утром в Петровском парке самоубийцы, мальчишки-газетчика,— «пронырливой бестии» в «растрепанных валенках», безразличного к тому, «позор иль торжество» несут русскому

человеку продаваемые им «Вечерние известия», «запоздалой старухе», которая, задыхаясь, тащит санки по заснеженным, заметенным метелью московским улицам. Особое место в книге занимают стихи, посвященные домашнему теплу и уюту, а также написанные вольным стихом зарисовки позднее приобретших в глазах поэта символический смысл, но в своей реальной будничности неярких и неброских эпизодов жизни Москвы, Венеции, подмосковного дачного места. По фактуре стиха эти зарисовки побуждают читателя вспомнить такие стихотворения Пушкина, как «Вновь я посетил...», а также блоковские «Вольные мысли». Связь с темами пушкинского «Медного всадника» особо подчеркнута в стихотворении «Дом», где разобранный в годы голода и разрухи на дрова московский домик ассоциативно связан с трагической судьбой домика Параши, снесенного петербургским наводнением, а тем самым — и с общей судьбой современных людей, брошенных временем в бурный поток исторических перемен и потрясений:

Да, хорошо ты время. Хорошо
Вдохнуть от твоего ужасного простора.
К чему таиться? Сердце человечье
Играет, как проснувшийся младенец,
Когда война, иль мор, или мятеж
Вдруг налетят и землю сотрясают;
Тут разверзаются, как небо, времена —
И человек душой неутолимой
Бросается в желанную пучину...

Искание той же «рембрандтовой правды в поэзии наших дней», о котором писал Андрей Белый и которое определяет основное содержание и стиль книги «Путем зерна», получают дальнейшее претворение в четвертой книге стихов Ходасевича «Тяжелая лира» — одном из высших достижений русской поэзии XX века. И здесь в большинстве стихов — как бы беглые записки «из дневника». Но грубая житейская проза возвышена и пересоздана в них поэтическим взором автора, прозревающего в самых обыденных, ничем не выдающихся моментах жизни и явлениях окружающего мира глубокий, неведомый большинству его обитателей символический смысл:

Пробочка над крепким йодом
Как ты скоро перетлела,
Так вот и душа незримо
Жжет и разъедает тело.

Хотя «каждый звук» и «каждый луч» окружающего мира ранят поэта своими обыденностью и прозаичностью, дух его устремлен к тайнам мироздания. «Банкир, заколотый апашем», кричащий и бьющийся от боли, он переживает огромный духовный и нравственный подъем, ибо вдохновение уносит его из мира «петербургских туманов» в другой мир, ведомый лишь поэту, хранящему «утешный ключ от бытия иного», стремящегося, подобно ласточке, вырваться за пределы «подневольного» земного существования:

И музыка, музыка, музыка
Врывается в сердце мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает его лезвие.

Я сам над собой вырастаю,
Над мертвым встаю бытием,
Стопами в подземное пламя,
В текучие звезды челом.

. . . .

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает — Орфей.

Ю. Н. Тынянов отметил в лучших стихах Ходасевича «зловещую угловатость», «нарочитую неловкость стиха». Он же писал о стихотворении «Перешагни, перескочи...», что это «почти розановская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая, как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики»,[13] проницательно усмотрев в стихотворениях автора «Тяжелой лиры» совмещение начал поэтической архаики и современности, гармонии и дисгармонии. Но, поклонник Маяковского и Пастернака, опоязовец Тынянов не сумел оценить по достоинству этой особенности лирики Ходасевича, особенности, которая на деле как раз и придает ей ее особое, неповторимое лицо.

Стихи последнего периода, объединенные поэтом под имеющим символический смысл названием «Европейская ночь», во многом продолжают ту линию поисков резкой светотени и в то

же время предельной, временами пугающей читателя скорбной правды, которые получили наивысшее свое воплощение в стихотворениях сборника «Тяжелая лира», посвященных мучительному противоречию между тягостным земным существованием поэта в мире житейской прозы и его внутренним, духовным порывом к бесконечности. И в то же время они заметно отличаются по своему общему тону и пафосу от стихотворений двух предшествующих его книг. Поэта удручают те «уродики, уродища, уроды» и те фантасмагорические, мрачные и абсурдные («макаберные», по его определению) в своей удручающей повседневности картины, которые окружают его в глухом мраке «европейской ночи», завершившей период первой мировой войны и несвершившихся надежд русской революции. Ему особенно близки люди, раздавленные «европейской ночью», — «нездоровая и бледная» девушка Марихен, вынужденная стоять за пивной стойкой, безрукий калека, идущий, чтобы на миг забыться, в кинематограф с беременной женой, погибший на войне английский портной, а позднее — солдат Джон Боттом. И в то же время мысль поэта постоянно возвращается к родной, столь близкой ему и одновременно столь далекой от него России и к голодному Петрограду 1921 — 1922 гг., тяжелая жизнь в котором стала незабываемым апогеем его поэтического творчества:

Напастям жалким и однообразным
Там предавались до потери сил.
Один лишь я полуживым соблазном
Средь озабоченных ходил

Смотрели на меня — и забывали
Клокочущие чайники свои;
На печках валенки сгорали;
Все слушали стихи мои.

А мне тогда в тьме гробовой, российской,
Являлась вестница в цветах,
И лад открылся музикийский
Мне в сногсшибательных ветрах.

И я безумел от видений,
Когда чрез ледяной канал,
Скользя с обломанных ступеней,
Треску зловонную таскал,

И, каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

«Петербург», 1925

В этих замечательных строках позднего Ходасевича содержится, думается, не только верная картина его жизни (как и жизни всей художественной и научной элиты Петербурга) в первые послереволюционные годы, но и наиболее проницательная оценка как той духовной атмосферы, в которой он обрел впервые верную ему читательскую аудиторию (чувство нерасторжимой духовной связи с нею способствовало внутреннему подъему и наиболее полному раскрытию его поэтического дарования), так и роли его в истории русской поэзии и русского стиха в трудный переломный период их развития.

В конце жизни Ходасевич заметил о В. В. Набокове: «Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют на глазах у зрителя, ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонами».[14] Думается, что слова эти применимы не только к Набокову, но и к самому Ходасевичу как создателю сборников «Путем зерна» и «Тяжелая лира», а особенно цикла «Европейская ночь». Здесь мы сталкиваемся не раз с аналогичным подчеркиванием и обнажением роли необычного стилистического узора, а часто и композиционного приема: то это неожиданный перенос части последнего замыкающего стих слова в начало следующей строки, то обращение к забытому в поэтической практике XX века двухстопному ямбу («Смоленский рынок»), нарочитая смена поэтической тональности или смысловой аналогизм, ломающий изначально заданную схему сюжетного развития («Искушение», «Буря», «Соррентинские фотографы», «Баллада» и др.). К тому же «Европейская ночь», как и романы Набокова, густо населена не только «бесчисленным множеством приемов», но и тем обилием разнообразных, несходных между собой «действующих лиц», которые Ходасевич сочувственно отмечает у своего младшего современника и товарища по литературному изгнанничеству.

Вообще следует заметить, что Ходасевич весьма сознательно относился к своему поэтическому творчеству. Рассматриваемая с этой точки зрения его книга «Державин» представляет собой, в сущности, введение в равной степени в поэтический мир Державина и самого ее автора. То же можно сказать и о работах Ходасевича о Пушкине, нередко имеющих, как и книга о Державине, скрытый автобиографический подтекст. Так, в предисловии к книге «Поэтическое хозяйство Пушкина» (1923) Ходасевич писал об автореминисценциях в пушкинских стихах: «Самоповторения у художника не случайны. Каждое вскрытое пристрастие — к теме, к приему, к образу, даже к слову — лишняя черта в образе самого художника. Черта тем более достоверная, чем упорнее высказано пристрастие».[15] Эта мысль Ходасевича (в сущности, повторяющая суждение А. Белого о важности для каждого из крупных русских поэтов пристрастия их к определенным эпитетам, метафорам и «краскам зрения»[16] была оспорена Б. В. Томашевским, вызвав между ним и Ходасевичем острую полемику[17]). Между тем, если мысль Ходасевича не всегда верна по отношению к Пушкину (на чем настаивал Томашеский), то она многое разъясняет в поэзии самого Ходасевича. С первых шагов и до конца его поэтического творчества он упорно обращался к одним и тем же устойчивым поэтическим и философским мотивам: близкому позднейшей философии экзистенциализма мотиву хрупкости и непрочности личного бытия, предчувствию близкой смерти, противоположности в человеке духовного и телесного начал, особому драматизму борьбы между ними, заканчивающейся конечной победой «прорастающих» в душе человека внутренних сил над сковывающей их «телесной оболочкой», победой, без которой невозможен прорыв человека к высшему духовному прозрению (хотя процесс этого прорастания происходит болезненно и нелегко). Все эти варьирующиеся и углубляющиеся «самоповторения» образуют своего рода лейтмотивы философской лирики Ходасевича, сцепляющие воедино его стихотворения, нередко хронологически отделенные друг от друга многими годами и создающие из них единое художественное целое. К перечисленным «самоповторениям» Ходасевича следует добавить его постоянные возвращения к темам о высоком пророческом жребии поэта-Орфея и о чувстве глубокой сопричастности своем судьбам России и классической русской поэтической традиции, идущей от Ломоносова, Державина и Пушкина.

Завершая характеристику поэзии Ходасевича, хочется привести его слова: «Отражение эпохи не есть задача поэзии, но жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени. Пусть эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, пусть она даже ему отвратительна — слух его должен быть ею заполнен, как легкие воздухом. Таков закон поэтической биологии. В поэзии гражданской он действует не сильнее, чем во всякой иной, и лишь очевиднее проявляется».[18] В словах этих, сказанных о Державине, содержится, думается, лучшая характеристика поэтического творчества и самого Ходасевича — в особенности в период работы над тремя его последними выдающимися стихотворными книгами.

3

Как уже было замечено, до отъезда Ходасевича за границу опыты его в области художественной прозы были немногочисленны: Ходасевич-прозаик выступал в эти годы по преимуществу как рецензент и критик, переводчик польских и французских (П. Мериме, Г. Мопассан, К. Тилье) писателей XIX—XX веков и историк русской поэзии: в 1912 г. он печатает заметку о «Душеньке» И. Ф. Богдановича для отдельного издания поэмы, а через три года — вступительную статью к переизданию повести любомудра В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском» (обработки записи устного рассказа Пушкина. Переизданная в 1915 г. в журнале «Аполлон» под названием «Петербургские повести Пушкина», статья эта была первым печатным опытом Ходасевича-пушкиниста), в 1916 г. — статьи о Державине и Е. П. Ростопчиной.[19] За ними следуют в хронологическом порядке статья о друге поэта гимназических лет — поэте-символисте В. Гофмане (1917) и несколько новых небольших статей и заметок о Пушкине («Безглавый Пушкин», 1917, «О „Гаврилиаде" и о брюсовском продолжении „Египетских ночей"», 1918), «Об Анненском» (1922) и др. Особое место среди ранних прозаических опытов Ходасевича занимают его «сентиментальные сказки» (1911, 1912) и знаменитая речь 1921 года, произнесенная на пушкинском юбилейном вечере в петроградском Доме литераторов «Колеблемый треножник». В этой замечатльной речи-предупреждении, как и в речи Блока «О назначении поэта», отразились те тревожные предчувствия,

которые вызвала у Ходасевича политическая и литературная ситуация, определившаяся к этому времени в послереволюционной России: «Немало доброго принесла революция,— заявил в этой пророческой речи Ходасевич, заключая свою оценку Пушкина.— Но все мы знаем, что вместе с войной принесла она небывалое ожесточение и огрубение во всех без исключения слоях русского народа. Целый ряд иных обстоятельств ведет к тому, что как бы ни напрягали мы силы для сохранения культуры — ей предстоит полоса временного упадка и помрачения. С нею вместе омрачен будет и образ Пушкина... И наше желание сделать день смерти Пушкина днем всенародного празднования, отчасти, мне думается, подсказано тем же предчувствием: это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке».[20]

В 1922 г., еще до отъезда поэта из России, в Петрограде вышли в свет две небольшие книжки Ходасевича-прозаика — сказки «Загадки» (с рисунками В. Замирайло) и «Статьи о русской поэзии» (с названными статьями о Е. П. Ростопчиной, Державине и Пушкине).

Как мы знаем теперь, Ходасевич собирался в 1913 г. также написать исторический очерк о Павле I, план и часть книги о котором посмертно опубликованные в 1988 г.,[21] сохранились в архиве поэта. В очерке этом Ходасевич, в связи с пробудившимся в России накануне первой мировой войны новым интересом к личности Павла I и попыткам исторической переоценки его царствования, а также его международной (поворот Павла к союзу с Францией, приведший к его убийству) и внутренней (антидворянский характер настроений Павла) политики, полемизируя с тогдашней официальной историографией, поставил себе задачу дать объективную историческую оценку личности и деятельности Павла, а вместе с тем и нарисовать его художественный потрет «Гамлета» на фоне общей картины государственной жизни России конца XVIII — начала XIX века.

Книга о Павле — Гамлете осталась незаконченной,— она была отодвинута в сторону болезнью, событиями войны, а также другими — поэтическими и историко-литературными — замыслами поэта. Но с начала 20-х годов интерес Ходасевича к прозе постоянно возрастает. Вначале он задумывает ряд работ, посвященных Пушкину и его эпохе.[22] Но затем — после отъезда в Берлин — Ходасевич постепенно отдается в основном — наряду с поэтическим творчеством — работе критика и рецензента.

Лишь в 1922 г. он возвращается к более крупным прозаическим замыслам. В начале 1931 г. выходит шедевр Ходасевича-прозаика — книга «Державин», потребовавшая двух лет напряженного труда. Еще до этого — в 1925—1926 гг.— определяется вторая основная линия творчества Ходасевича-прозаика — автобиографическая и мемуарная. Итоги ее поэт подвел в последней изданной им при жизни книге «Некрополь» (Брюссель, 1939). Ценнейшим дополнением к ней служат другие лучшие образцы его автобиографической и мемуарной эссеистики.

Со времен эпохи романтизма искусство и литертура XVIII века обычно противопоставлялись русской художественной и литературной критикой культуре последующей эпохи. Уже Пушкин в зрелые годы критически отзывался о поэзии Ломоносова и Державина. Со времен Белинского же в критике и историко-литературной науке утвердился взгляд на поэзию XVIII века как на поэзию «ложноклассицизма», далекую от простоты и естественности послепушкинской поэзии. Лишь Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» высоко оценил громадную силу поэтического пафоса, величественный гиперболизм героев и исторических картин, нарисованных Ломоносовым и Державиным, указав на пророческое значение их творчества, его связь с ощущением огромности русских пространств и провидением ими великого будущего русской «птицы-тройки». Но эти оценки Гоголя остались неуслышанными современниками, и до начала XX века русская живопись, архитектура и скульптура, поэзия XVIII века не нашли дороги к сердцу читателей и критики. В. В. Стасов за внешней парадностью портретов Рокотова, Левицкого, Боровиковского (или скульптур Шубина) не смог разглядеть скрытое в них огромное поэтическое очарование. И точно также, несмотря на осуществленное в XIX веке академическое издание сочинений Державина (1864—1887), подготовленное академиком Я. К. Гротом, жизнь и поэзия его оставались в это время предметом интереса для узкого круга ученых-специалистов, а не для широкой публики.

Лишь благодаря инициативе С. П. Дягилева, А. Н. Бенуа и других художников и критиков «Мира искусства» русская живопись, а затем и вся русская культура XVIII века предстала перед взором посетителей музеев и читателей XX века во всем своем художественном блеске. Для Державина исходным рубежом для нового поэтического прочтения его произведений стали 1910—1916 годы, когда почти одновременно появились статьи о

нем Б. А. Садовского (1910), Б. А. Грифцова (1914), В. Ф. Ходасевича, Ю. И. Айхенвальда и Б. М. Эйхенбаума, положившие начало новому этапу в осмыслении жизни и творчества поэта.

Обратившись к Державину впервые в статье 1916 г., Ходасевич в 1929 г. вернулся к этой теме и создал поистине уникальную по своему жанру книгу об этом великом русском поэте, в поэзии которого Ходасевича особенно привлекала черта, близкая собственным его поэтическим устремлениям — сплав в стихотворениях Державина повседневного и сиюминутного с высоким поэтическим «парением» духа, неразрывно привязанного к «земле» и в то же время готового сбросить тесную для него «земную оболочку» ради горделивого полета ввысь.

20-е годы, когда Ходасевич работал над биографией Державина, были годами увлечения на Западе, с одной стороны, жанром романа-биографии («Ариель, или Жизнь Шелли» (1923), «Карьера Дизраели» (1927), «Байрон» (1930) А. Моруа, «Лист» (1925) и «Шопен» (1927) Г. де Пурталеза и т. д.), с другой стороны,— опытами критико-публицистической и художественно-психологической эссеистики о писателях прошлого (С. Цвейг). Еще раньше в Англии появились замечательные монографии Г. Честертона о Браунинге (1903) и Диккенсе (1906). В СССР Ю. Тынянов создает в 1925 г. «Кюхлю», а в 1927—1928 гг.— «Смерть Вазир-Мухтара». Через 10 лет после «Державина» Ходасевича появилась первая часть другого романа о Державине — Ю. О. Домбровского (1939), к сожалению, так и оставшегося незавершенным, несмотря на интересный — иной, чем у Ходасевича,— авторский замысел (желание акцентировать влияние на Державина личности Пугачева).

В отличие от названных книг, многие из которых быстро завоевали общеевропейскую известность, книга Ходасевича — не роман-биография, сплетающая воедино реальность и вымысел, но и не критико-публицистическое рассуждение, управляемое ходом свободной — и прихотливой — авторской мысли. Основанная на строго фактическом документальном материале, почерпнутым Ходасевичем из «Записок» Державина, его примечаний к своим стихотворениям, продиктованным поэтом в конце жизни, а также примечаний Я. К. Грота к академическому изданию сочинений Державина, воспоминаний о нем Пушкина, И. И. Дмитриева, С. Т. Аксакова и других современников (а также книг Н. К. Шильдера и других историков об эпохе жизни

поэта), книга эта с внешней стороны удовлетворяет самым строгим требованиям биографического повествования. И в то же время она основана на глубоком проникновении Ходасевича в стихию русской жизни и русского языка XVIII века. Ходасевичу-прозаику удалось достичь в ней высшей точки своего художественного мастерства: свобода и классическая четкость повествования, его тон, гармоничность соотношения целого и отдельных эпизодов, глубокое проникновение во внутреннюю жизнь героя, умение выявить двигающие его помыслами и действиями психологические пружины, обогащающее повествование обильное введение в ткань его отрывков державинской поэзии и прозы и умение с их помощью тонко уловить и передать психологическую атмосферу и аромат эпохи — все эти черты книги Ходасевича о Державине позволяют оценить ее как подлинный литературный шедевр, который смело можно сопоставить по художественному уровню с лучшими произведениями Ходасевича-стихотворца. Продолживший традицию Ходасевича его старший современник Б. К. Зайцев в своих биографических опытах о Тургеневе (1932), Жуковском (1951) и Чехове (1954) остался лириком-импрессионистом. Сумев тонко почувствовать красоту поэтической натуры и творчества каждого из этих писателей, Зайцев не смог, в отличие от Ходасевича, дать новое историческое осмысление их творчества.

«...В основе поэтического творчества,— утверждал Ходасевич,— лежит автобиография поэта. В последнем моменте творчества поэт судит себя прежде всего как человека, ибо из его «человеческих» впечатлений творится поэзия. «Поэт» и «человек» суть две ипостаси единой личности. Поэзия есть проекция человеческого пути».[23] Именно эта мысль легла в основу книги Ходасевича о Державине, в которой лики Державина-человека и Державина-поэта представлены в неразрывном единстве.

Державин в книге Ходасевича не только поэт, но и человек действия, прямой и несгибаемо честный, смелый, решительный и энергичный, упорный в труде и в достижении цели. Вся жизнь его исполнена движения и борьбы — и Ходасевич не случайно в конце книги сближает его с Суворовым. Познав с ранних лет жизни голод и нужду, отведав на своем личном опыте несправедливость царей и вельмож, познакомившись не только с пышным фасадом екатерининской монархии, но и с ее изнанкой, падая и поднимаясь, Державин проходит в книге Ходасевича путь восхождения к бессмертию. Опираясь на свои личные

силы, он не только преодолевает упорное сопротивление превосходящих его богатством, родовитостью, сословными преимуществами противников, но и в резулуьтате колоссальной внутренней работы, побеждая собственную человеческую слабость и косноязычие, достигает своего творческого зенита. И при этом, завоевав признание самой императрицы, он остается твердо приверженным прирожденной внутренней честности и прямоте своей натуры. Поэтому за каждым взлетом его придворной карьеры — при Екатерине, Павле и Александре I — неизбежно следует конфликт между поэтом и монархом, заканчивающийся очередной отставкой и потерей положения поэта при дворе. В результате личность и поэзия Державина предстают в книге в подлинной их исторической сложности и многомерности. Великий одописец, прославивший Фелицу и громогласно воспевший победы Румянцева, Потемкина и Суворова, Державин остается до конца смелым сатириком — разоблачителем жизни екатерининского двора, любителем покоя и независимости, певцом гражданской смелости и достоинства. Воспевая пышность и великолепие земной жизни, естественно и непринужденно отдаваясь всем ее печалям и радостям, он постоянно глубоко ощущает ее краткотечность, непрочность человеческого бытия перед лицом вечности.

Державин предстает в книге Ходасевича казанским гимназистом, в солдатской казарме, за карточным столом, в годы беспокойных скитаний по России с целью розысков и поимки Пугачева — в Саратове и Оренбуржье, в Петербурге и Царском Селе, во время своего петрозаводского и тамбовского губернаторства, в домашней и служебной жизни. Особое место занимает в книге последний период творчества Державина: его жизнь в знаменитом имении на Званке, участие в «Беседе», посещение экзамена в Царскосельском лицее и встреча с Пушкиным-лицеистом. Рядом с тщательно выписанной, стереоскопически-выпуклой фигурой самого Державина столь же тщательно выписаны портреты ряда его выдающихся современников: Бибиков, Панин, Григорий Орлов, Потемкин, Зубов, Суворов. Равное внимание уделено духовному облику первой и второй жен Державина — «Милены» и «Плениры». Опора на стиль «Записок» Державина, пушкинской «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки» позволяет Ходасевичу успешно сплавить все эти разнородные темы и звенья повествования в единое эпическое целое. Беглые зарисовки поэтов-современников Державина —

Карамзина, Жуковского, Шишкова — позволяют автору дополнить рассказ о «делах и днях» главного его героя «кинематографически» двигающейся картиной смены тогдашних поэтических поколений.

Несомненен в книге (как было уже указано выше) автобиографический подтекст. Автор ее любит своего героя, ощущает глубоко-жизненное сродство с ним. Богемная жизнь молодого Державина, его юношеское увлечение картами, его трудный путь человеческого и поэтического становления среди внутренне чуждого ему мира — провинциального и столичного,— сплав в его стихах «прозы» и «поэзии», единичного и «вечного», будничного и космически-величественного, любви к жизни и постоянного ощущения ее непрочности перед лицом всеуничтожающей «реки времен» — все это — черты жизни и поэзии не только Державина, но и Ходасевича. Однако этот автобиографический подтекст книги остается скрытым, неявным для читателя. Он не мешает общему объективному эпическому тону повествования.

Одна из наиболее привлекательных черт книги Ходасевича — трезвость и непредвзятость авторской интерпретации исторических лиц и событий. В ней полностью отсутствует то элегическое любование старой, патриархальной Русью, которое придает многим книгам писателей русского зарубежья 20—30-х годов оттенок умиленности и слащавости. Россия XVIII века в изображении Ходасевича — страна острых, непримиримых внутренних противоречий — социальных, политических и нравственно-психологических. Крупными и резкими мазками рисует Ходасевич и события пугачевщины (следуя при этом в описании военных действий обеих сторон за автором «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки»), и фигуры Екатерины и Павла, и образы екатерининских фаворитов, и нравы русской бюрократии XVIII века с ее взяточничеством, постоянной борьбой за неправедное обогащение и стремление поживиться государственными благами за счет слабых и обездоленных. Лишь когда автор переходит к своему главному герою и к таким важнейшим моментам его творческой биографии, как создание его читалагайских од, в процессе создания которых Державин впервые обретет свой неповторимый поэтический голос, оды «Бог», стихотворения «Властителям и Судиям», «Русским девушкам», «Жизнь Званская», «Лебедь», «Памятник», «Река времен» господствующий в книге эпический тон сменяет высокое и вдохновенное лирическое волнение. Причем и в жизни, и в

стихотворениях Державина автор особенно акцентирует естественность, прямоту, стойкость, всепобеждающую силу добра, Правды, несгибаемой силы человеческого духа над неблагодарностью и Злом.

После завершения «Державина» Ходасевич мечтал о создании биографии Пушкина. Однако ему удалось написать для нее лишь несколько разрозненных этюдов. По своим художественным достоинствам они значительно уступают книге о Державине. Чувствуя это сам и вместе с тем ощущая, по-видимому, невозможность написать биографию Пушкина на должной научной и художественной высоте, находясь вне России, не имея под рукой необходимого запаса биографических и мемуарных источников, Ходасевич постепенно отказывается от долго занимавшего его замысла и вместо этого ограничивается перепечаткой своих заметок о Пушкине и наблюдений над пушкинскими текстами в книге «О Пушкине», вышедшей в 1937 г. в Берлине к столетию со дня смерти поэта.

Как уже было отмечено выше, еще до создания книги о Державине Ходасевич обратился ко второму основному жанру своей поздней прозы — мемуарам. В повести «Младенчество» (1933) он обрисовал картину среды, в которой он вырос, и своих первых — детских — впечатлений (о некоторых их них — встрече с поэтом А. Н. Майковым, воспоминаниях о матери, раннем приобщении к польской речи и польской культуре он рассказал также в статьях «Парижский альбом» (1926) и «К столетию „Пана Тадеуша"» (1934)). Пробудившийся с годами у Ходасевича интерес к воспоминаниям детства, семье — отцу, матери, кормилице — отразился в 1920-е годы также в ряде его стихотворений (цитированное стихотворение, посвященное Елене Кузиной, «Перед зеркалом» (1924), «Дактили» (1927—1928) и др.), но холодное (и даже прямо враждебное) отношение эмигрантской прессы к повести «Младенчество» заставило поэта отказаться от ее продолжения. Лишь в 1937 г. он вернулся к теме своей молодости в блестящем мемуарном очерке «Московский Литературно-художественный кружок». Еще до этого определяются две основные темы автобиографической и мемуарной прозы Ходасевича — портреты лично знакомых и близких ему в разное время жизни деятелей русской литературы (Н. И. Петровская, В. Я. Брюсов, А. Белый, С. Есенин, М. Горький, И. Бунин, Д. Мережковский и др.) и Москва и Петербург 1918—1922 годов («Законодатель», «Пролеткульт», «Книжная

палата», «Белый коридор», «Здравница», «Торговля», «Дом искусств», «Диск», «Во Пскове», «Поездка в Порхов»). Наиболее ценимые им воспоминания, входящие в первую группу, Ходасевич в последний год жизни объединил в сборник «Некрополь», рассматривая их как дань памяти умершим поэтам и писателям — современникам. К мемуарным очеркам, вошедшим в состав «Некрополя», примыкает ряд более ранних или позднейших очерков, имеющих также характер литературных воспоминаний, а также некрологов, посвященных памяти ушедших из жизни в 20—30-е гг. товарищей Ходасевича по поэтической работе («Борис Садовской», «София Парнок», «Завтрак в Сорренто», «О смерти Горького» и др.).

В начале воспоминаний об А. Белом (вошедших в состав «Некрополя») Ходасевич пишет: «Я долгом своим (не легким) считаю — исключить из рассказа лицемерие мысли и боязнь слова. Не должно ждать от меня изображения иконописного, хрестоматийного. Такие изображения вредны для истории. Я уверен, что они и безнравственны, потому что только правдивое и целостное изображение замечательного человека способно открыть то лучшее, что в нем было. Истина не может быть низкой, потому что нет ничего выше истины. Пушкинскому «возвышающему обману» хочется противопоставить *нас возвышающую правду*: надо учиться чтить и любить замечательного человека со всеми его слабостями и порой даже за самые эти слабости. Такой человек не нуждается в прикрасах. Он от нас требует гораздо более трудного: полноты понимания».[24] Слова эти носят программный характер: воспоминания Ходасевича, как правило (при всей той доле субъективности, которая свойственна всякому мемуаристу), отличаются исключительной зоркостью глаза и фактической точностью. И вместе с тем в них отчетливо ощущается — наряду со стремлением к истине — стремление к «полноте понимания», глубокая скрытая теплота авторского отношения к героям этих воспоминаний, отчетливое понимание им их исторической значительности — сколь бы ни велики были, по мнению мемуариста, не только то «лучшее», что было свойственно его героям, но и присущие им человеческие слабости.

Важно подчеркнуть и другое. Как замечает сам Ходасевич, в воспоминаниях своих он стремился не только нарисовать портреты отдельных своих знакомцев и выдающихся современников, но и передать «дух эпохи». Вот почему рядом с воспо-

минаниями о Брюсове, А. Белом, Блоке и Гумилеве, Ф. Сологубе, Есенине, Горьком он дал в «Некрополе» место и очеркам о тех близких ему людях, которым не суждено было сыграть столь же выдающейся роли в истории русской литературы, но судьбы которых составляли, по мнению Ходасевича, тот необходимый исторический фон, который помогал читателю живо представить себе духовную атмосферу каждой из описывемых Ходасевичем эпох культурной и литературной жизни России. Фигуры Н. Петровской (которой посвящен первый очерк «Некрополя» «Конец Ренаты»), образы друга Ходасевича — поэта-неудачника С. Муни, пушкиниста М. О. Гершензона важны для автора «Некрополя» прежде всего потому, что каждый из них был средоточием характерных черт трех периодов русской жизни, воссозданной автором «Некрополя» — эпохи русского символизма, периодов между революцией 1905 года и первой мировой войной и военного коммунизма 1918—1921 гг.

Бросается в глаза жанровая неоднородность очерков Ходасевича. Так, очерк о Сологубе, вошедший в «Некрополь», посвящен скорее характеристике поэзии Сологуба, чем личности поэта.[25] Эссе «Гумилев и Блок» — зарисовка нескольких беглых встреч Ходасевича с обоими этими его выдающимися современниками в Петербурге 1918—1921 годов. Иной характер имеют воспоминания о Брюсове, Белом и Горьком, в которых Ходасевич стремится, подводя итог длительной истории своих многолетних и непростых встреч и отношений с каждым из героев этих трех мемуарных очерков, наметить свою общую историческую оценку их жизни и творчества. Наконец, очерк об Есенине имеет характер не столько личных воспоминаний, сколько философских размышлений о трагической судьбе Есенина — поэта и человека в тесной связи с историческим анализом судеб русского крестьянства до и после Октября, эволюцией взглядов Есенина, мечтавшего (вместе с другими новокрестьянскими поэтами) о том, что революция приведет к победе «грядущей Инонии», «идеальной мужицкой Руси», в то время как на деле она «оказалась путем к последней мерзости — к нэпу».

Ходасевича-мемуариста не раз упрекали в том, что воспоминания его проникнуты язвительностью и желчью. Однако сегодня непредубежденному читателю не может не броситься в глаза, насколько несправедливы подобные пристрастные оценки. В сущности, открыто неприязненно из героев своих воспоминаний Ходасевич отнесся лишь к Брюсову (а позднее — к Маяковско-

му). На причину этого неприязненного отношения указывает одно из мест воспоминаний о Есенине. Ходасевич пишет о последнем: «Сверх всех заблуждений и всех жизненных падений Есенина остается что-то, что глубоко привлекает к нему. Точно сквозь все эти заблуждения проходит какая-то огромная, драгоценная правда <...> Прекрасно и благородно в Есенине то, что он был бесконечно правдив в своем творчестве и пред своею совестью, что во всем доходил до конца, что не побоялся сознать ошибки, приняв на себя и то, на что соблазняли его другие, — и за все хотел расплатиться ценой страшной. Правда же его — любовь к родине, пусть незрячая, но великая».[26] Думается, что в словах этих звучит не только глубокая симпатия Ходасевича к Есенину, сочувствие трагической судьбе поэта, но и особенно отчетливое заявлен общий моральный критерий, предъявлявшийся Ходасевичем неизменно к оценке любого их тех, о ком ему приходилось писать, независимо от того, как велики были их слава и литературное дарование. «Бесконечная правдивость», искренность, верность себе в жизни и творчестве, глубокая честность перед судом совести, неразрывная сердечная связь с родиной привлекала Ходасевича в Пушкине и Державине, в Богдановиче, Дельвиге и Е. П. Ростопчиной, в Блоке, Есенине и Цветаевой, как бы различны между собой ни были эти поэты и размеры их поэтического дара. И, наоборот, — в Брюсове (а отчасти и А. Белом) Ходасевича отталкивало то, что для них собственная их личность заслоняла и простую человеческую правду, и любовь ко всему тому, что для Ходасевича было неразрывно связано с понятием родины — «обездоленной» и в то же время «великой». Вот почему Ходасевич столь прямо и откровенно подчеркивает, что — менее зрелые, но более искренние — ранние стихи Брюсова он ценит больше, чем его более позднее, но и более искусственное творчество (в том числе его «гражданские» стихи), а в статьях и воспоминаниях об А. Белом, восхищаясь вспышками гениальности Белого, в то же время подчеркивает его внутреннюю раздвоенность и упорное повторение в его романах одних и тех же сугубо «семейных» тем и мотивов. Столь же откровенно Ходасевич пишет о манерности Гумилева, сочувственно противопоставляя ему простоту и прямоту Блока. Однако жизненная трагедия Гумилева вызывает у него глубокое сочувствие.

Вместе с тем уже самое название книги, в которой Ходасевич собрал наиболее высоко ценимые им воспоминания о людях, встретившихся ему на жизненном пути и сыгравших заметную роль в его жизни,— «Некрополь» — говорит о желании воздвигнуть посмертный памятник героям этой книги, а отнюдь не очернить их или оскорбить их память. Герои «Некрополя» и других мемуарных очерков Ходасевича в его глазах — люди определенной эпохи, которая навсегда ушла в прошлое вместе с ними. Эпоха эта имела свои сильные и слабые стороны — и в то же время она, как сознает автор «Некрополя», оставила глубокий, неизгладимый след и в жизни самого Ходасевича, и в истории России и ее культуры. Именно это побудило его посвятить героям этой книги своеобразные свои статьи-эпитафии.

Кровно связанный с воспитавшей его русской культурой предреволюционных и первых революционных лет, Ходасевич глубоко переживал трагическую судьбу, выпавшую на долю ее выдающихся (а иногда и более второстепенных и заурядных) современников. Одни из них (Нина Петровская, В. Брюсов, А. Белый) были, как он хорошо понимал, «детьми страшных лет России», отравленными утонченным, но в то же время смертельным соблазном декаданса, другие (так же, как сам автор «Некрополя») встретили революцию с глубокой надеждой на ее очистительную силу, но после 1921—1922 годов разочаровались в ней, либо сгорев в огне ее разрушительного пламени (как Есенин), либо, поддавшись «утешительному обману» и надеясь (подобно Горькому) на то, что, несмотря на все трагические события, пережитые страной и народом после 1917 г., они смогут сохранить личную свободу и независимость в условиях созданной Сталиным государственной системы, которая была построена на крови и костях тысяч и миллионов невинных людей и по самой своей природе не терпела таланта и независимости. В случае с Горьким трагизм личной судьбы писателя усугубляло, по мнению Ходасевича, то, что Горький достаточно ясно, с первых лет революции, отдавал себе отчет в том, что созданное Лениным большевистское правительство, желая или не желая этого, завело страну в тупик. И в то же время Горькому было нелегко расстаться со своей ролью «буревестника революции», поставив крест на своем революционном прошлом. А к тому же его страшили становившиеся постепенно очевидными материальные трудности, которые стали бы неизбежным уделом

Горького, если бы он разделил участь Бунина, Шмелева и других писателей-эмигрантов, лишенных возможности издаваться на родине. Поэтому-то, отдавая должное Горькому, его уму, личному благородству и громадному литературному таланту, с обычной для Ходасевича непредвзятостью, зоркостью и остротой рассказывая историю их сближения, многолетней дружбы и последующего разрыва, автор «Некрополя» ставит Горькому в вину склонность тешить себя иллюзиями (несмотря на скрываемые от себя и других сомнения в реальности их осуществления) и в определенной мере возлагает на самого Горького вину за последние — бесславные — страницы его биографии, когда великий писатель ради соблюдения внешнего декорума своей московской жизни — не только позволил Сталину и его окружению сделать из себя марионетку в их руках, но в ряде литературных выступлений упорно восхвалял личность и деяния «вождя народов», призывая уничтожать тех, кого сталинское литературное руководство именовало «врагами страны», возлагая на них ответственность за провалы своей собственной политики и кровавые преступления.

Основной лейтмотив мемуарных очерков Ходасевича — не злоба, а горечь, трагическое чувство обреченности того литературного поколения писателей России, к которому он принадлежал. Вопреки распространенному мнению, Ходасевич *любит* героев своих воспоминаний, хотя любовь эта порой принимает характер своеобразной любви — вражды. И точно то же самое относится к его воспоминаниям о Москве и Петербурге — двух городах, к которым Ходасевич, в отличие от большинства своих современников, относился с одинаковым, равным чувством сыновнего почтения и благодарности, несмотря на все те тяжелые, трагические, а порою и гротескные, абсурдно-«фантастические» события московской и петербургской жизни первых послереволюционных лет, которым эти воспоминания посвящены.

«Культура не живет ни в холодильниках, ни в бездейственных воспоминаниях — она в них умирает, — писал Ходасевич. — Хранят культуру не те, которые вздыхают о прошлом, а те, кто работает для настоящего и будущего».[27] И воспоминания его действительно не «бездейственны», а страстны. И именно эта страстность, постоянная озабоченность писателя «настоящим и будущим», сквозящая в его мемуарных очерках и статьях, сообщает им их особый литературно-художественный интерес. Говоря пушкинским языком, мы можем смело сказать, что в

мемуарной прозе Ходасевича «печать холодных размышлений» согрета живым теплом «горестных замет» сердца большого поэта.

Чувство горечи, сознание безысходного трагизма исторических судеб его поколения усугублялось в «Некрополе» и других воспоминаниях Ходасевича его особым положением в среде парижской русской эмиграции. С одной стороны, Ходасевич после пережитого в 1921 – 1922 годах не питал никаких иллюзий в отношении кремлевских вождей и их требований к литературе. Как свидетельствуют памфлеты «Господин Родов» (1925) и «Неудачники» (1935), а равно статья «О Маяковском», несмотря на глубокое сочувствие в годы революции к поэтической молодежи, выступившей под знаменем Пролеткульта, поэт относился с глубоким отвращением к политическому хамелеонству, рано разгадав истинное лицо руководителей РАПП, – и в то же время непримиримо осуждал Маяковского и агитационно-пропагандистскую поэзию ЛЕФа (отдавая при этом должное таланту Хлебникова и противопоставляя его не только Маяковскому, но и другим ниспровергателям традиций классической русской поэзии). С другой же стороны, Ходасевич, как мы уже знаем, чувствовал себя — наряду с Цветаевой — чужим среди русских писателей-эмигрантов старшего поколения, не разделяя ни их религиозно-философского мировоззрения, ни их любовного отношения к старой дворянско-усадебной России. «Лишь за весьма немногими исключениями, – писал он в 1933 году, – старшие наши писатели в годы эмиграции не сумели и даже как-то не пожелали усовершенствовать свои дарования. В некоторых случаях они сохранили себя на прежнем, дореволюционном уровне». Но, хотя, «казалось бы, сопряженные общностью своего героя и своего подвига», они «неминуемо, автоматически должны были, если не создать „эмигрантскую школу"» русской литературы, то хоть бы выработать некий стиль, на котором лежал бы отпечаток совместно и не напрасно прожитых лет, этого не произошло: «гора книг, изданных за границей, не образует того единства, которое можно было бы назвать эмигрантской литературой. В этом смысле эмигрантская литература не существует вовсе <...> М. Л. Слоним говорит, что литература эмиграции лишена новых идей, потому что она эмигрантская. Нет: она их лишена именно потому, что <...> не открыла в себе тот пафос, который один мог придать ей новые чувства, новые идеи, а с тем вместе и новые литературные формы. Она не

сумела во всей глубине пережить собственную свою трагедию, она — словно искала уюта среди катастрофы, покоя — в бурях — и за то поплатилась: в ней воцарился дух благополучия, благодушия, — дух мещанства. «Стабильность» своего творчества она слепо вменила себе даже в заслугу, принимая ее за охранение традиций и не подозревая того, как консерватизм оказался в ней подменен реакцией и как эта реакция постепенно мертвит ее самое <...> Судьба русских писателей — гибнуть. Гибель подстерегает их и на той чужбине, где мечтали они укрыться от гибели».[28]

В то время, сдержанно относясь к писателям-эмигрантам старшего поколения, Ходасевич глубоко сочувствовал эмигрантской литературной молодежи, не признанной старшим поколением и осужденной обстановкой своего эмигрантского существования на лишения и нищету. «...Только человек, решительно ничего не смыслящий в искусстве, — писал он в связи с этим, — может не знать, что для художника необходимо, как воздух, известное даже изящество жизни, необходима возможность отдыха, даже безделия — той «вдохновенной лени», которая, в сущности, в глубине всегда пронизана у него тайным творческим трудом над собою». Между тем, — жаловался он, — писательская русская молодежь в Париже «не только не может жить литературным трудом (это становится трудным даже и для писателей старшего поколения), но и попросту не имеет почти никакого литературного заработка. Она вынуждена писать урывками, в часы после одуряющей службы в конторе, на заводе, после сидения за рулем, после изнурительного физического труда. Она недоедает, недосыпает, она плохо одета, она не может позволить себе купить нужную книгу или пойти в театр» («Подвиг», 1932).[29] Отсюда особо сочувственное отношение Ходасевича к Буткевичу, Болдыреву, Поплавскому. О последнем поэт писал в статье, посвященной его смерти: «Чужое отчаянье нашло в нем слишком глубокий отклик... Дневной бюджет Поплавского равнялся семи франкам, из которых три отдавал он приятелю». Одним из первых Ходасевич оценил также большое литературное дарование Набокова-Сирина, которому посвятил в 1937 г. блестящую статью, в которой выразил свое общее понимание природы художественного творчества: «В художественном творчестве есть момент ремесла, хладного и обдуманного *делания*. Но природа творчества экстатична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой,

подобно молитве и есть выраженное отношение к миру и Богу. Это экстатическое состояние, это высшее «расположение души к живейшему приятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных»,[30] есть вдохновение. Оно есть то неизбывное «юродство», которым художник отличен от не-художника. Им-то художник и дорожит, его-то и чтит в себе, оно-то и есть его вдохновение и страсть... «Сладкие звуки» без «молитв» не образуют искусства, но и «молитва» без «звуков» тоже. Звуки в искусстве не менее святы, чем молитва. Искусство не исчерпывается формой, но вне формы оно не имеет бытия и следственно — смысла».[31]

Примечательно, что в статье «О Сирине» Ходасевич ссылается на Горация, Державина и Пушкина, цитируя «Памятник» каждого из трех этих великих поэтов как доказательство того, что «одержимость творчеством» — неотъемлемое свойство истинного художника, его страсть и «напасть», его счастье и горе, его «святое уродство». «Этим своим занятием, — пишет Ходасевич об отношении каждого истинного художника к своему «святому ремеслу», — он дорожит не менее, чем своим «предстоянием Богу» и порой вменяет его себе в величайшую заслугу, обосновывая на ней даже дерзостную претензию на благодарную память потомства, родины, человечества». Ходасевич мог бы здесь сослаться и на самого себя, ибо в 1928 г., следуя примеру Пушкина и Державина, он также создал стихотворение «Памятник», где указал, в чем — при всей свойственной ему скромности в оценке своего места в истории русской поэзии — видел главную из этих заслуг:

Во мне конец, во мне начало,
Мной совершенное так мало!
Но все ж я прочное звено:
Мне это счастие дано.

В России новой, но великой,
Поставят идол мой двуликий
На перекрестке двух дорог,
Где время, ветер и песок...

Здесь — и сознание нерасторжимой связи поэзии Ходасевича и личной его судьбы («Во мне конец, во мне начало...»), и исполнение глубокого чувства признания достоинства лишь «малых» своих заслуг перед русской поэзией по сравнению с

заслугами его великих предшественников, и в то же время — ощущение своего творчества «прочным звеном» великих традиций отечественной поэзии, и наконец, сохраненная поэтом в мрачную эпоху «европейской ночи» между двумя мировыми войнами вера поэта в «новую, но великую Россию». Причем характеристика будущего каменного изваяния поэта как «двуликого», стоящего «на перекрестке двух дорог» (исследователями установлено, что эти последние слова — реминисценция из стихотворения молодого Ф. К. Сологуба — «На перекрестке двух дорог Мое поставят изваянье...» (1898) имеют очевидный символический смысл: Ходасевич ощущает себя стоящим на распутье между старой и новой Россией, распутье, где суровые ветры времени гонят вдаль «песок», из которого будущим поколениям суждено построить здание новой России). В этом скромном и вместе с тем гордом выражении своего поэтического самосознания — намечена та историческая перспектива, которую поэт (прививший, по собственному выражению, «классическую розу к советскому дичку») считал необходимой для потомков при стремлении верно определить его место в истории русского поэтического Парнаса,— оценка, к которой, думается, и сегодня трудно что-нибудь прибавить. Ибо позднейшая история подтвердила незыблемое право Ходасевича — поэта и прозаика — на свой особый памятник «на распутье» сложных путей и перепутий русской литературы XX века.

[1] *Белый А.* Рембрандтова правда в поэзии наших дней (о стихах В. Ходасевича) // Записки мечтателей. Пб., 1922. № 5. С. 136.

[2] Там же. С. 139.

[3] Вопросы литературы. 1987. № 9. С. 239.

[4] Литературное наследство. М., 1963. Т. 70. С. 563, 566.

[5] Там же. С. 388.

[6] *Берберова Н. Н.* Курсив мой // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 248.

[7] *Ходасевич В.* Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк. 1954. С. 22; ср. о **В. Ходасевиче:** *Вейдле В.* Поэзия Ходасевича // Русская литература. 1989, № 2. С. 144—164; *Богомолов Н. А.* Жизнь и поэзия Вл. Ходасевича. // Вл. Ходасевич. Стихотворения. Л., 1982. С. 3—48; *Бочаров С. Г.* «Но все ж я прочное звено...» Новый мир, 1990, № 3. С. 160—167; *Сурам И.* Пушкинист Вл. Ходасевич. М., 1994; *Bethea D.* Khodasevic, his art and life. Princeton. 1988.

[8] *Ходасевич В.* Державин. М., 1991. С. 105.

[9] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. 7. С. 402.

[10] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. М., 1991. С. 466.

[11] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. С. 469.

[12] В двух первых изданиях книга открывалась другим стихотворением — «Ручей».

[13] *Тынянов Ю. Н.* Промежуток (1924) // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 173.

[14] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. С. 461.

[15] *Ходасевич Вл.* Поэтическое хозяйство Пушкина. Книга первая. Л., 1924. С. 3.

[16] См.: *Белый А.* Поэзия слова. Пб., 1922. С. 7—19.

[17] См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 69; Русский современник. 1924. № 3. С. 262—263; там же. 1924. № 4. С. 231—234. Позднее Ходасевич учел критику Томашевского. Сохранив утверждение об «обилии самоповторений в произведениях Пушкина», он подошел к ним дифференцированно, разбив их на четыре неоднородных группы (см.: *Ходасевич В. Ф.* О Пушкине. Берлин. 1927. С. 5—6).

[18] *Ходасевич В.* Державин. М., 1988. С. 216.

[19] Последняя статья была написана в 1908 г.

[20] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. С. 204, 205.

[21] См.: *Ходасевич В.* Державин. М.: Книга, 1988. С. 8—10, 233—249, 321—324 (подготовка к печати и комментарии А. Л. Зорина).

[22] 3 октября 1920 г., незадолго до отъезда из Москвы, Ходасевич писал в Петроград историку и пушкинисту П. Е. Щеголеву о желании в ближайшее время отдаться «максимально академической и трудоемкой историко-литературной работе». А 23 ноября того же года в краткой автобиографии он приводит список, по его утверждению, «вполне или отчасти» подготовленных им исследований — о Дельвиге, об автореминисценциях Пушкина и о его «маленькой трагедии» «Каменный гость», фрагменты о Лермонтове. Здесь же Ходасевич сообщает о замысле «популярной биографии Пушкина» (размером в 4—5 листов) (Вопросы литературы. 1987. № 9. С. 228—229). Однако из заявленных здесь поэтом тем осуществлена была лишь обширная работа об автореминисценциях Пушкина, опубликованная в №№ 2 и 3 журнала «Беседа» за 1923 г. и вышедшая отдельным изданием в Ленингрде в 1924 г. Она же составила — в переработанном виде — основу позднейшей книги Ходасевича «О Пушкине» (Берлин, 1937). О Дельвиге Ходасевич опубликовал в различное время две заметки (1921, 1931). Кроме того, из писателей начала XIX века он посвятил небольшие статьи И. И. Дмитриеву (1937), П. А. Вяземскому (1928) и А. С. Грибоедову (1929). Сохранились также фрагменты статьи Ходасевича о Лермонтове («Знамя», 1989, № 3), а также позднейшие опубликованные в период эмиграции историко-литературные статьи «О Тютчеве» (1928), «Памяти Гоголя» (1934), заметки о Толстом, Достоевском, Чехове, Бунине и др.,— ср.: *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. С. 137—249, 571—577.

[23] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. С. 189.

[24] Некролог этот был написан в 1925 г. в связи с известием о кончине Садовского, дошедшим до Ходасевича. На самом деле известие было ложным. Садовский скончался лишь в 1952 г., пережив своего бывшего друга.

[25] Очерк о Сологубе, включенный в «Некрополь», написан в 1928 г., вскоре после смерти Сологуба. Ранее в 1927 г., Ходасевич предварил его другим, носящим мемуарный характер. См.: *Ходасевич В.* Избранная проза в 2 томах. Т. 1. Нью-Йорк. 1982. С. 163—170.

[26] *Ходасевич В.* Некрополь. М., 1991. С. 154.

[27] *Ходасевич В.* Литературные статьи и воспоминания. С. 281.

[28] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. С. 469—472.

[29] *Ходасевич В.* Литературные статьи и воспоминания. С. 280.

[30] *Пушкин.* Полн. собр. соч.: В 16 томах. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 41. Цитируется неточно.

[31] *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. С. 458—459.

Оглавление

Георгий Михайлович Ф р и д л е н д е р

ПУШКИН. ДОСТОЕВСКИЙ.
«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом)

ЛР № 020297 от 27.11.91. Подписано к печати 14.07.95.
Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура литературная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 33. Уч.-изд.л. 31.5.
Тираж 2000 экз. Тип. зак. № 3377. С 1107.

Санкт-Петербургская издательская фирма РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская лин., 1.

Санкт-Петербургская типография № 1 РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 лин., 12.